Искусство кино

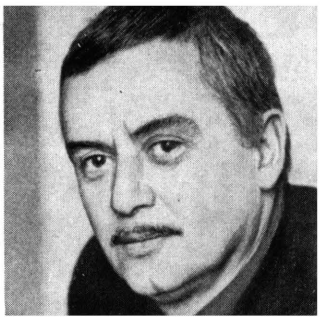
2 1974

Поздравляем

с 75-летием
Андриевского Александра Николаевича,
заслуженного деятеля искусств РСФСР, сценариста, режиссера, теоретика кино, автора сценариев картин «Сорок сердец», «Забыть нельзя», «Механический предатель»; поставившего фильмы «Гибель сенсации», «Молодые капитаны», «Стереофильм-концерт», «Робинзон Крузо»; написавшего книгу «Построение тонфильма»

с 75-летием
Умурзакова Елеубая Умурзаковича,
народного артиста Казахской ССР, лауреата Государственной премии СССР, лауреата Государственной премии Казахской ССР, снимавшегося во многих фильмах, среди которых «Амангельды», «Песни Абая», «Джамбул», «Дочь степей», «Алдар Косе», «Земля отцов»

с 70-летием
Фрадкина Германа Ефимовича,
заслуженного работника культуры РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, автора сценариев научно-популярных картин «Плюс электрификация», «Рукописи Ленина», «Знамя партии», «Ленин. Последние страницы», «Гибель Пушкина», «Ленин в Италии», «На Капри, у Горького», «Алгебра революции»



с 50-летием
Абуладзе Тенгиза Евгеньевича,
народного артиста Грузинской ССР, режиссера, поставившего документальные ленты «Дмитрий Аракишвили», «Наш дворец», «Государственный ансамбль народного танца Грузии», «Тушетские зарисовки», «Сванские зарисовки» и художественные картины «Лурджа Магданы» (с Р. Чхеидзе), «Чужие дети», «Я, бабушка, Илико и Илларион», «Мольба», «Ожерелье для моей любимой»

Искусство кино

2/1974

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.

Зам. главного редактора
Медведев А. Н.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.

Зам. главного редактора
Суменов Н. М.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художник
Аникст М. А.
Художественный редактор
Бельчикова Ю. С.
Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

На 1-й странице обложки — Е. Матвеев в фильме «Я — Шаповалов Т. П.» (режиссер Е. Карелов, «Мосфильм»).

Содержание

Современность и экран

1 Флагман советской кинематографии
8 В. Ишимов, В. Кичин «Мосфильм» вчера, сегодня, завтра...

Новые фильмы

49 Николай Савицкий Формула успеха
63 К. Рудницкий И снова Чехов
75 Д. Шацилло Залп по прошлому
82 В. Беляков Кинематографическая сюита о Москве
91 Эм. Двинский Так глядит на нас природа

Дискуссии

99 Режиссура — ее проблемы и трудности

Из творческого опыта

109 Максим Штраух Дело всей жизни

За рубежом

127 Л. Рошаль Внутренним взором
144 Н. Толченова Научи счастью!
154 Жан-Луи Барро Прикосновение к поэзии
158 Отовсюду

Сценарий

165 Ю. Дунский, В. Фрид Ради жизни на земле

192 Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time and the Screen

The Flagship of the Soviet Cinematography (page 1).
Editorial

Vladimir Ishimov, Valery Kichin — Mosfilm Yesterday, Today, Tomorrow (page 8).
Reporting from the largest Soviet film studios.

New Films

Nikolai Savitsky — The Formula of a Success (page 49).
Review of the TV serial «Seventeen Instants of a Spring» (M. Gorky Film Studios at the request of the State Committie of the Council of Ministers of the USSR for television and broadcasting, 1973).

Konstantin Rudnitsky — Chekhov Again (page 63).
Review of the film «A Bad Good Man» (Lenfilm, 1973).

Dmitry Shatsillo — A Gun Volley at the Past (page 75).
Review of the film «Zepelis' Racket» (Riga Film Studios, 1973).

Vyacheslav Belyakov — Cinematographic Suite about Moscow (page 82).
Review of the review film «Moscow» (Central Documentary Film Studios, 1972—1973).

Emmanuil Dvinsky — Thus Nature Observes Us (page 91).
Review of the film «The Wild Life of Gondwana» (Centrenauchfilm, 1973).

Discussions

Directing — Its Problems and Troubles (page 99).
Discussion about the problems of the modern cinematographic process continued (beginning see in № 8, 1973).

From the Artistic Experience

Maxim Shtraukh — Opus Vitae (page 109).
The author analyses his experience while working at the role of V. I. Lenin in the films «Stories about Lenin» and «Lenin in Poland» (ending).

Abroad

Lev Roshal — By the Inner Vision (page 127).
Notes about the competition of the short length films at the VIII Moscow Film Festival.

Nina Tolchenova — Teach How to Be Happy!.. (page 144).
Notes about some films of the VIII MFF.

Jean-Louis Barrault — A Touch of Poetry (page 154).
Interview with a prominent French director and actor.

From Everywhere (page 154).

Script

Yuly Dunsky, Valery Frid — For the Life on Earth (page 165).

Filmography (page 192).

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9, Тел. 151-02-72. Сдано в набор 26/XI — 1973 г. А04560. Подписано к печати 18/I-1974 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 48 270 экз. Заказ 2719. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Флагман советской кинематографии

«Мосфильму» исполнилось 50 лет. Событие это незаурядно само по себе в короткой истории киноискусства, но подлинный его смысл станет еще яснее, если мы вспомним, что значит «Мосфильм» для всей советской кинематографии.

Полувековой путь крупнейшей студии страны стал достоянием и гордостью истории отечественной культуры. В эти дни мы с безграничным уважением вспоминаем блестящее созвездие мастеров, работавших и работающих на студии, вспоминаем созданные здесь фильмы, снискавшие мировую славу советскому киноискусству.

Оглядываясь в прошлое, трудно поверить, что наш «Мосфильм» начинался с крохотной Первой фабрики Госкино. Превращение карлика в гиганта кажется чудом. Но чуда не было, как не было случайной, слепой удачи.

Прообраз производственного творческого коллектива, каким и стал впоследствии «Мосфильм», мы находим в резолюциях XIII съезда партии, в специальном разделе «О кино». Вспомним первые строки этого документа: «Кино должно явиться в руках партии могущественным средством коммунистического просвещения и агитации. Необходимо привлечь к этому делу внимание широких пролетарских масс, партийных и профессиональных организаций. До сих пор партии не удалось подойти вплотную к надлежащему использованию кино и овладеть им.

Препятствием к этому являлись отсутствие достаточной материальной базы у существующих киноорганизаций (в виде оборотного капитала), неслаженность их отношений между собой, недостатки в области идеологического руководства и недостаток работников...»

Резолюция «О кино» была принята в мае 1924 года. Первый год мосфильмовского летоисчисления знаменательно совпал с первым годом коренной перестройки советской кинематографии, осуществляемой под руководством Коммунистической партии. И вот уже в 1925 году, взламывая тесные коробки ханжонковского «ателье» на Житной, вышел в свое беспримерное плавание «Броненосец «Потемкин».

Спустя два года был заложен первый камень в основание современного «Мосфильма». И по сей день волнуют старые кадры кинохроники, запечатлевшие это событие, ибо мы знаем то, о чем мечтали, к чему стремились люди, собравшиеся на Воробьевых горах. Среди хаоса

гигантской строительной площадки мы угадываем сегодня павильоны, откуда вскоре — уже в 30-е — 40-е годы — начали свой путь к зрителю фильмы «Пышка», «Дела и люди», «Веселые ребята», «Петербургская ночь», «Аэроград», «Мы из Кронштадта», «Поколение победителей», «Александр Невский», «Девушка с характером», «Суворов», «Свинарка и пастух», «Машенька».

Однако не только перечень признанных побед и свершений, как бы велик он ни был, заставляет нас произносить название студии с особым чувством. «Мосфильм» знал и годы трудные, переживал творческие спады и перебои. И всегда, тем не менее, оставался для каждого советского кинематографиста «Мосфильмом», не просто мощной киноорганизацией, а явлением, понятием, вобравшим в себя самые существенные черты и свойства социалистического киноискусства. Замечательно и актуально в этой связи обращение С. М. Эйзенштейна, большая часть творческой жизни которого связана с «Мосфильмом», к своим товарищам в дни 15-летия советского кино: «Сегодня мы, кинематографисты,— все юбиляры. Все мы пишем сейчас обзоры, делимся воспоминаниями. Всех нас охватывает авторское чувство неловкости, но мы не стесняемся говорить и решаемся, быть может, на это только потому, что в стране социалистической собственности и отношение к собственному авторству иное: не чувствуешь собственного авторства на то, что сделал сам. Не чувствуешь чужим и посторонним то, что сделал товарищ по работе...

Под этим лежит глубокое осознание того, что все мы, советские художники, не более как выразители тех творческих устремлений и творческих идеалов, которыми движимы миллионы строителей социалистической страны. Сознание этого для нас величайшая гордость.

И это создает те особые коллективистские взаимоотношения, эти новые качества творческого взаимоповедения, которые опять-таки специфичны для нашего кино, в отличие от западной кинематографии».

Только что процитированная статья была написана в 1935 году, в том году, когда впервые в кинематографическом обиходе прозвучало ныне известное миллионам слово «Мосфильм». И то, что сорок лет назад казалось лишь совпадением, сегодня нам представляется знаменательным для понимания вклада «Мосфильма» в наш кинематограф.

Интересно и полезно было бы проследить связи крупнейшей киностудии с кинематографическими коллективами всех пятнадцати республик Советского Союза. Их можно обозначать графически на своеобразной кинокарте страны. Но каким пунктиром выявить многообразие этих связей, каким цветом передать обогащающее влияние мосфильмовцев на каждого, кто даже на время приобщился к их коллективу, и как, наконец, обозначить вклад, привнесенный в арсенал самого «Мосфильма» мастерами советского многонационального кино.

Олицетворением творческого братства кинематографистов России и Украины стал «Аэроград» А. П. Довженко, произведение, проникнутое чувством интернациональной общности народов социалистической Родины. Мастера студии обретали силы и зрелость, черпая из родников новой жизни многих народов нашей страны. Казахская степь, пески Туркмении, горы Армении, шахты Донбасса, поля Белоруссии, просторы Дальнего Востока — такова далеко не полная география мосфильмовских картин.

Знаменитые мосфильмовские павильоны часто с уважением и признательностью вспоминают в Ленинграде и Киеве, Минске и Тбилиси, Ташкенте и Ереване, Алма-Ате и Таллине, Берлине и Хельсинки, Париже и Софии, Улан-Баторе и Бомбее. Да можно ли назвать все города, где живут и работают те, кто совершал «паломничество» на «Мосфильм» в пору юности или славы, за советом или признанием? А если вспомнить о том, что на протяжении многих лет студия служит и учебным классом и домом для большинства студентов ВГИКа, то можно с уверенностью сказать, что стены «Мосфильма» не миновал ни один советский кинематографист. В определенном смысле студия м о с к о в с к а я является студией в с е с о ю з н о й. Впрочем, понятия эти в жизни советских людей вообще неотделимы друг от друга.

Как и подобает большому кораблю, «Мосфильм» прокладывает фарватер нашей киноэскадры на многих трудных и важных этапах ее пути.

Так было во второй половине тридцатых годов, когда усилия советских мастеров кино в познании человека нового мира увенчались мосфильмовскими картинами «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году». Это была блистательная победа метода социалистического реализма в кино и одновременно победа советской организации производства фильмов, высокое проявление духа социалистического коллективизма в творчестве.

Так было в годы Великой Отечественной войны, когда, преодолевая организационные трудности, охваченные патриотизмом и жаждой участия во всенародной борьбе с фашизмом, мастера «Мосфильма» создали первые фильмы, воспевающие стойкость и доблесть народа, разоблачающие звериный облик врага, вторгшегося в пределы советской отчизны.

В те дни с особой значительностью обнаружилась кровная связь судьбы студии с судьбой всей страны, всей многонациональной кинематографии. «Мосфильм» стал ядром нового творческого коллектива, объединившего на время войны кинематографистов многих республик: «Парень из нашего города», «Секретарь райкома», «Во имя Родины», «Нашествие», «Иван Грозный» создавались на Центральной объединенной киностудии в Алма-Ате, «Человек № 217» — в содружестве с кинематографистами Ташкента, а когда в 1944 году вновь ожили павильоны и корпуса на Ленинских горах, работу над фильмами о воинской славе и созидательном пафосе народа начали почти одновременно москвичи И. Пырьев и Ю. Райзман, А. Столпер и М. Ромм, ленинградцы С. Герасимов и В. Петров, С. Юткевич, Б. Бабочкин, украинцы И. Савченко и А. Довженко.

Десять лет спустя, в 50-е годы, студия смело и широко распахнула свои двери перед талантливой молодежью, помогая взлету тех, кто вскоре заставил мир заговорить о новом расцвете социалистического киноискусства... С. Бондарчук, Г. Чухрай, Ю. Озеров, А. Алов, В. Наумов, А. Тарковский, М. Швейцер, А. Кончаловский, В. Скуйбин, Г. Данелия, И. Таланкин, А. Салтыков, Л. Гайдай, Э. Рязанов, В. Ордынский, Ю. Карасик, Д. Храбровицкий, Л. Шепитько, Р. Быков, А. Митта, А. Смирнов — каждый из них в значительной мере сформировался и вырос на «Мосфильме», от фильма к фильму обретая собственный почерк и высокое общественное признание.

В эти же годы ветераны студии создали ряд замечательных произведений о новом периоде социалистического строительства и славных революционных традициях нашего народа — «Поэма о море», «Коммунист», «Живые и мертвые», «Девять дней одного года», «Ленин в Польше».

Богатейший творческий опыт «Мосфильма» вселяет уверенность в то, что студия внесет весомый вклад в решение новых задач, выдвинутых перед советской кинематографией всем ходом развития нашего общества, наступлением нового этапа борьбы советского народа за построение коммунизма. Настоящее и будущее нашего киноискусства предначертано в грандиозной созидательной программе, принятой XXIV съездом КПСС.

Радостно сознавать, что советские кинематографисты за время, прошедшее после съезда, создали произведения, достойные нашего великого времени, когда партия выдвинула и претворила в жизнь задачу соединения научно-технической революции с преимуществами социализма, добилась решающих успехов в осуществлении ленинской программы борьбы за мир во всем мире.

Среди них и работы мосфильмовцев: «Освобождение», «Укрощение огня», «Это сладкое слово — свобода!», «Визит вежливости», «Я — Шаповалов Т. П.» и другие картины, снискавшие широкое общественное признание.

Однако сегодня было бы неуместно ограничиться лишь констатацией достижений. В дни чествования «Мосфильма» хотелось бы напомнить об одном замечательном качестве, в высшей степени свойственном основателям и пионерам студии. Это качество — неустанная творческая самокритика, умение не останавливаться на накопленных достижениях, а неутомимо идти вперед,

ставить перед собой новые и все более трудные, все более ответственные и сложные задачи. Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Пырьев, Ромм, Калатозов были неутомимы в поиске новых тем, в стремлении расширить и обогатить изобразительные возможности экрана, полнее выявить стилевое и жанровое многообразие, свойственное кинематографии, развивающейся на основе метода социалистического реализма. Этот дух творческой устремленности в будущее, к новым открытиям и художественным вершинам переняло от своих учителей и то поколение режиссеров, актеров, операторов, которое сегодня работает над умножением побед, над развитием идейно-творческих традиций студии. Дух бескомпромиссной требовательности, обусловленной глубочайшей преданностью идеалам партии и народа, осознанием грандиозности задач, стоящих перед искусством в стране, прокладывающей путь к коммунизму, и составляет тот творческий капитал, которым владеют мосфильмовцы. Требовательность эта, передававшаяся как эстафета от поколения к поколению, от учителей к ученикам, была залогом многих открытий и свершений советского киноискусства, и сегодня, в дни юбилея, принося сердечные поздравления славному коллективу студии, мы особо хотим напомнить о том, что критерии идейно-художественной требовательности в наши дни определяются масштабами свершений и планов, записанных в решениях XXIV съезда партии, в Отчетном докладе ЦК съезду, в материалах пленумов ЦК, состоявшихся в послесъездовский период. Критерии идейно-художественной требовательности, которыми поверяют свое творчество советские художники экрана, нашли исчерпывающе полное воплощение в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Прошедший год был ознаменован новыми выразительными и многообразными подтверждениями правильности пути, по которому партия, ее ленинский Центральный Комитет, ведет нашу страну к коммунизму.

Советские люди отметили этот год, третий решающий год пятилетки, ударным трудом на всех участках хозяйственного и культурного строительства. Творческими усилиями рабочего класса, колхозного крестьянства, интеллигенции были достигнуты значительные успехи в развитии советской экономики, подъеме материального благосостояния и культуры народа.

Глубоко знаменателен тот факт, что 1973 год принес нашему народу и народам других стран новые весомые плоды реализации советской Программы мира. Действенность и эффективность этой Программы, получившей признание и поддержку во всем мире, теснейшим образом связаны с достижениями СССР и других стран социализма, укреплением социалистического содружества. Это подтвердила, в частности, июльская встреча руководителей коммунистических и рабочих партий социалистических стран в Крыму. В ходе этой встречи горячую поддержку получила ленинская внешняя политика КПСС. Руководители братских партий высоко оценили личный вклад Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева в осуществление этой политики, оказывающей существенное влияние на развитие международных отношений во всем мире.

Никогда не забудется то глубокое душевное волнение, с каким весной и летом 1973 года миллионы людей следили за ходом переговоров Леонида Ильича Брежнева с руководителями США, ФРГ и Франции, обозначивших поворот от конфронтации и холодной войны к деловому сотрудничеству государств с различным общественным строем.

Курс мира и сотрудничества определяет сегодня политический климат планеты, приметами которого стали — победа народа Вьетнама, ликвидация политической блокады ГДР, укрепление международного положения Кубы, расширение принципов добрососедства на европейском континенте, ожесточенные классовые бои в странах капитала, нарастание антиимпериалистической борьбы на всех континентах нашей Земли.

В то же время уходящий год напоминал и о том, сколь неуместны благодушие и успокоенность в оценке современной международной обстановки и перспектив ее развития. По-прежнему опа-

ляет огонь агрессии земли на Ближнем Востоке, в Индокитае, в Африке. Список преступлений мировой реакции пополнился кровавым заговором военной хунты в Чили против конституционного правительства Сальвадора Альенде. Бдительность к происках приверженцев «холодной войны», к происках империалистической реакции — существенное условие дальнейшего осуществления Программы мира.

Об этом говорил Л. И. Брежнев, выступая в августе 1973 года в столице Советского Казахстана Алма-Ате. «Сегодня,— сказал он,— идеи мира и дружбы народов все глубже проникают в сознание мировой общественности. За этими идеями авторитет и растущая мощь нашей страны, крепнущее единство социалистического содружества, солидарность всех борцов за национальную свободу и социальный прогресс.

Мы будем и впредь вести активную борьбу за международную разрядку, за ликвидацию очагов военной опасности, за прекращение гонки вооружений. Мы будем и впредь давать решительный отпор тем силам, которые хотели бы повернуть мировое развитие вспять. И мы убеждены, что наше правое дело борьбы за мир и социальный прогресс восторжествует!»

Всемерно способствовать своим творчеством торжеству нашего правого дела — такова главная цель, к которой устремлены мысли и чувства всех советских художников.

Вот почему принятое в 1972 году Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» встретило такое единодушное понимание и одобрение. В строках этого важного теоретического, а вместе с тем и делового, в высоком смысле этого слова рабочего документа нашей партии советские кинематографисты нашли и глубокий анализ состояния всего кинодела, одухотворенный заботой о дальнейшем преумножении идейных и эстетических богатств народа, убежденностью в плодотворности истинно партийного искусства, и точное указание на те меры, которые должны быть употреблены для того, чтобы советское киноискусство смогло решить стоящие перед ним задачи. Идейный пафос Постановления определен в первой же фразе, где отмечается «возросшее значение советской кинематографии в деле коммунистических вкусов советских людей». Столь почетная оценка закономерно предопределила и характер критики, содержащейся в Постановлении: «Имеющиеся возможности для развития советской кинематографии используются недостаточно активно, ее уровень не соответствует требованиям, выдвинутым XXIV съездом партии».

Реализация Постановления началась в буквальном смысле слова с первых же дней его широкого обсуждения на киностудиях, в организациях Союза кинематографистов СССР и, наконец, на Всесоюзном совещании работников кино, проведенном по инициативе образованного на рубеже 1972—1973 годов Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии. Давно не вели наши кинематографисты столь взволнованного, масштабного и самокритичного разговора о насущных проблемах своего искусства. И это не случайно, ибо каждый — коммунист или беспартийный, ветеран или начинающий — услышал в Постановлении ЦК КПСС ответ на собственные раздумья и вопросы, ощутил еще раз вдохновляющую заботу партии. Атмосферу тех дней хорошо выразил режиссер «Мосфильма» А. Михалков-Кончаловский, писавший год назад в журнале «Искусство кино»: «У нас сейчас отличное настроение. Мы верим: дело теперь пойдет быстрее, энергичнее и то, что необходимо всем нам, начнет претворяться в жизнь». Важно отметить, что подобный оптимизм не имел и не имеет ничего общего с поверхностным, облегченным восприятием задач, поставленных перед кинематографом партией. Характер Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» исключает самую мысль о кратковременной кампании, о чудодейственном «штурме и натиске». Именно масштаб и глубина проблем, отраженных в этом документе, порождают уверенность в том, что вдумчивая и целеустремленная работа по претворению в жизнь рекомендаций Постановления поможет нашему киноискусству овладеть новыми высотами идейности и мастерства.

Прошедший год был напряженным, но итоги его обнадеживают, ибо создан основательный фундамент для решения основных задач, поставленных партией и народом перед кинематографией. Весомый вклад в эту работу внес и коллектив «Мосфильма».

Сейчас в Госкино СССР уже разработаны основные меры по совершенствованию организации кинопроизводства, системы материального стимулирования студий и работников кино, взаимоотношений между студиями и режиссерами-постановщиками, запрограммированные в Постановлениях ЦК КПСС. Работа эта подчинена главной цели — обеспечить наиболее благоприятные условия для вдохновенного творчества и одновременно преградить дорогу бескрылому ремесленничеству.

Жизнь показала, что ясность, значительность идейного и художественного замысла фильма, мастерство и целеустремленность его воплощения находятся в тесной и неразрывной связи со всем производственным процессом.

В этой связи важно вспомнить, какой ущерб нашему киноискусству и, в частности, престижу «Мосфильма» наносило отсутствие должной целеустремленности и требовательности в тематическом планировании. Случайность появления той или иной темы, нередко весьма удаленной от магистралей нашей жизни, надуманность и искусственность конфликтов — все это еще на изначальном этапе кинопроизводства открывало дорогу серости и посредственности и дало в конечном итоге основание для констатации в Постановлении ЦК КПСС: «Кинематографу недостает глубины в художественном отображении важнейших процессов современности».

Конструктивные предложения по решению сценарной проблемы, изложенные в Постановлении ЦК КПСС, как показал прошедший год, оказывают самое благотворное воздействие на всю творческую жизнь киностудий. В частности, тематический план полнометражных художественных фильмов выпуска 1974 года, а также перспективный план на 1975 год, разработанные на студии «Мосфильм», привлекают именами таких литераторов, как М. Шолохов, Л. Леонов, Е. Габриловнч, С. Михалков, В. Каверин, М. Алексеев, Ю. Нагибин, Д. Гранин, Б. Метальников, Г. Бокарев, В. Трунин, В. Черных и другие. Серьезная творческая работа в кинематографе большой группы признанных прозаиков и драматургов — факт значительный и обнадеживающий.

Тем более что в тематических планах «Мосфильма» каждое из этих имен соседствует с именем режиссера, своими предыдущими фильмами снискавшего признание или породившего надежды. В 1974 году зрители увидят на экране новые работы С. Бондарчука, И. Таланкина, Ю. Солнцевой, А. Тарковского, Ю. Карасика, М. Швейцера, Н. Губенко, А. Михалкова-Кончаловского, Э. Климова, А. Смирнова, А. Салтыкова, А. Митты, Р. Быкова и других.

Сейчас усилия литераторов и мастеров экрана, в частности, тех, кто работает на «Мосфильме», направлены на выполнение основных задач, поставленных партией перед киноискусством: «показать экономические, общественные и культурные преобразования, осуществленные советским народом под руководством партии, запечатлеть важные социальные изменения, происходящие в жизни рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции, борьбу партии и народа за органичное соединение достижений научно-технической революции с преимуществами социалистического строя».

Разумеется, перестройка огромного кинохозяйства — процесс непростой и длительный. Тут не может быть места для поверхностного оптимизма и благодушия, и особенно необходимы неустанная идейно-творческая взыскательность и повседневная деловая самокритика.

Это полностью относится и к «Мосфильму», где многие важные и обнадеживающие перемены, обращение к темам глубокого общенародного значения все еще сопровождаются просчетами, подчас весьма досадными. Наряду с картинами, отмеченными печатью жизненной правды, из стен «Мосфильма» в 1973 году вышли в путь по экранам страны и картины, в которых не найти ни значительной мысли, ни жизненной наблюдательности. Появление таких картин должно, не

может не тревожить работников студии, об этом обязательно надо сказать и в те дни, когда к мосфильмовцам со всех сторон несутся слова дружеского привета и благодарности. По заслугам высоко оценивая вклад, внесенный «Мосфильмом» в сокровищницу советской культуры, советские зрители вправе выразить надежду, что нетерпимость к ремесленничеству, борьба с пережитками нетребовательности к запущенным в производство сценариям, к подбору режиссеров, актеров приобретут на студии, где сосредоточены такие великолепные творческие силы, еще более целеустремленный и, если можно так выразиться, тотальный характер.

В нашей стране каждое произведение киноискусства становится достоянием миллионов зрителей. Об этом нужно помнить постоянно — перед лицом такой аудитории нельзя работать иначе как только в полную силу.

Вот почему сегодня, когда главная работа еще впереди, особенно важно упрочить и усилить на ведущей студии страны пробужденное Постановлением ЦК КПСС драгоценное ощущение всеобщей заинтересованности в развитии советского киноискусства, всеобщей ответственности за его будущее. Только в таком общественном и нравственном климате наберут силу и дадут плоды ростки важных практических начинаний, осуществленных в 1973 году советскими кинематографистами в тесном соответствии с программой, разработанной партией.

И нет ничего необычного в том, что полувековой юбилей «Мосфильма» напомнил нам не только о завоеваниях, достижениях студии, но и о некоторых нерешенных проблемах ее развития. В Москве на Ленинских горах работает крупнейший отряд мастеров советского кино, здесь создан один из самых мощных центров киноиндустрии мира, и от того, как будут использованы эти богатства в ближайшем же будущем, многое зависит в судьбах всего советского многонационального киноискусства.

Полвека студия с достоинством несет имя столицы Советской страны. И сейчас, когда на наших глазах делами и помыслами москвичей созидается новая Москва — образцовый коммунистический город, мы вправе надеяться на то, что и «Мосфильм» новыми творческими победами подтвердит свое право быть маяком для всех советских кинематографистов. От мосфильмовцев мы вправе ждать произведений, обогащающих и развивающих традиции искусства социалистического реализма.

Масштабы и интенсивность происходящей перестройки советской кинематографии вселяют оптимизм и уверенность. Уже сегодня сделано немало. Однако каждый день нашей жизни отмечен событиями эпохального значения, прославлен новыми свершениями в коммунистическом строительстве. Время, подчиняясь вдохновению и воле советских людей, движется особенно стремительно. Недаром народы мира все чаще сверяют свои часы по курантам московского Кремля.

Мы ощутили это еще раз в дни VIII Международного кинофестиваля, проходившего в Москве летом 1973 года. С каким энтузиазмом и воодушевлением восприняли его участники приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева. И одновременно с каким волнением каждый из советских кинематографистов, кому довелось тогда присутствовать в Кремлевском дворце съездов, осознал огромную свою личную ответственность за будущее киноискусства, призванного донести до людей, живущих в разных странах, в разных концах земли, правду о социалистическом образе жизни, созидательной деятельности нового общества, об их высоких идеалах.

В успешном выполнении этой высокой миссии залог дальнейшего развития советского киноискусства, ибо, как справедливо подчеркнуто в приветствии Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева участникам и гостям VIII Московского международного кинофестиваля, «опыт свидетельствует, что талант художника полнее всего раскрывается, растет и крепнет, когда его произведения служат народу, правдиво отражают действительность, когда он черпает вдохновение в исторических свершениях своего времени».

В. Ишимов, В. Кичин

«Мосфильм» вчера, сегодня, завтра...

Репортаж об одном месяце, проведенном корреспондентами журнала в киногороде на Ленинских горах

«Мосфильму» — полвека.

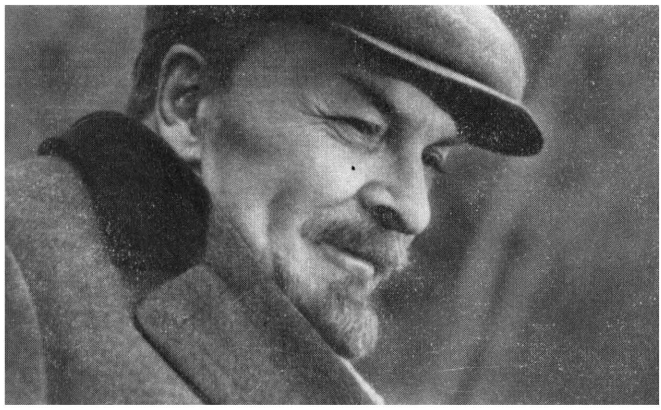
Если считать с того январского дня, когда на экраны вышла первая игровая картина, поставленная на 1-й Госкинофабрике, в бывшем ателье Ханжонкова,— фильм Б. Михина «На крыльях ввысь». Скромная, ничем более не примечательная лента, выпущенная тиражом в 20 копий — «агитационная фильма на авиационную тему, советский «детектив», по характеристике «Киножурнала АРК» 1925 года.

Но она начинала собою тот полувековой путь, который был пройден крупнейшей в стране студией. Путь, ознаменованный такими этапными произведениями нашего кинематографа, как всегда живые фильмы Эйзенштейна и Пудовкина, ленинпана Ромма и Юткевича, вдохновенные кинопоэмы Довженко, картины Роома, Рошаля, Райзмана, первая звуковая лента «Мосфильма» — «Дела и люди» Мачерета, жизнерадостные комедии Александрова и Пырьева, киноэпопея «Освобождение» Озерова и «Война и мир» Бондарчука, изобретательные сказки Птушко, ленты Алова и Наумова, Арнштама, Барнета, Басова, Быкова, Гайдая, Губенко, Данелия, Дзигана, Зархи, Калатозова, Карасика, Климова, Кончаловского, Митты, Рязанова, Салтыкова, Смирнова, Солнцевой, Столпера, Строевой, Таланкина, Тарковского, Храбровицкого, Хуциева, Чухрая, Швейцера, Шепитько...

В коридорах «Мосфильма» можно встретиться с броскими, совсем, кажется, еще свежими афишами «Броненосца» и «Веселых ребят», «Щорса» и «Мы из Кронштадта», увидеть ныне классические кадры, снятые Тиссэ и Косматовым, Головней и Волчеком. Стены первых павильонов, выстроенных на Потылихе в 1931 году, помнят облик и голоса Эйзенштейна и Пудовкина. Разросся и буйно цветет каждую весну сад, который посадил Довженко; теперь в этом саду «Мосфильм» принимает своих гостей.

В строгом молчании хранит имена мосфильмовцев, не вернувшихся с фронтов Великой Отечественной, каменный обелиск, у подножия которого всегда цветы. Многие из про-

«Мосфильм»-73



Ленинская премия 1959 года:

Штрауху Максиму Максимовичу — за исполнение роли В. И. Ленина в кинофильме «Рассказы о Ленине».

Довженко Александру Петровичу — за литературный киносценарий «Поэма о море».

Ленинская премия 1960 года:

Бондарчуку Сергею Федоровичу — режиссеру и исполнителю роли Соколова, Монахову Владимиру Васильевичу — оператору — за художественный фильм «Судьба человека».

Ленинская премия 1961 года:

Чухраю Григорию Наумовичу, режиссеру и автору сценария, Ежову Валентину Ивановичу, автору сценария — за художественный фильм «Баллада о солдате».

Ленинская премия 1966 года:

Ульянову Михаилу Александровичу, за исполнение роли Егора Трубникова в художественном фильме «Председатель».

Ленинская премия 1972 года:

Озерову Юрию Николаевичу, режиссеру и автору сценария, Бондареву Юрию Васильевичу, Курганову (Эстеркину-Курганову) Оскару Иеремеевичу, авторам сценария, Слабневичу Игорю Михайловичу, оператору, Мягкову Александру Васильевичу, художнику — за фильмы из серии «Освобождение»: «Огненная дуга», «Прорыв», «Направление главного удара», «Битва за Берлин», «Последний штурм».

Эйзенштейн и Пудовкин. Идет репетиция фильма «Иван Грозный»

шедших войну сегодня в строю советского искусства, поддерживают и умножают его боевые традиции.

«Мосфильм» — не только «фабрика, где делаются фильмы», но и школа всего нашего многонационального кинематографа. Многим студиям страны оказали помощь мастера «Мосфильма» — своим опытом, своим художественным руководством...

Вчера, сегодня и завтра студии неразрывны.

Мы не станем делить их и в нашем репортаже. Пусть воспоминания ветеранов соседствуют с рассказом о дне нынешнем, с разговорами о ближайших планах и дальних замыслах, пусть на нашем пути по студии вспомнятся строки из старых газет, документов, рецензий — мы не станем гнать их из памяти во имя стройности, последовательности повествования. Сегодняшний «Мосфильм» поражает размерами, пестротой лиц, характеров, профессий, масштабами дел, размахом перспектив — пусть и впечатления, накопленные за этот месяц, проведенный на студии, сохранят эту калейдоскопичность, а значит и непосредственность. Нам важно, чтобы читатель ощутил ту удивительную электризующую атмосферу всеобщего творчества и вечной неудовлетворенности, в которой только и может рождаться искусство.

Итак, «Мосфильм»-73.

5 тысяч сотрудников. 13 съемочных павильонов. Киногород, занимающий территорию в десятки гектаров. Кинокомбинат, выпустивший свыше 1200 фильмов общим метражом более 2 миллионов 455 тысяч метров. 48 произведений удостоены Государственных и Ленинских премий. 166 призов на 130 Международных кинофестивалях, 32 приза на Всесоюзных фестивалях. Среди них: Премия ЦК Союза чехословацко-советской дружбы на XVII Международном кинофестивале в Карловых Варах (1970) за фильм Ю. Озерова «Освобождение», Главный приз «Хрустальный глобус», премия ЮНИАТЕК за техническое совершенство и премия творческого союза киноработников Чехословакии на XVIII Международном фестивале в Карловых Варах (1972) — за фильм «Укрощение огня» Д. Храбровицкого, Большой специальный приз жюри XV Международного фестиваля в Канне за фильм А. Тарковского «Солярис», Главный приз VIII Международного кинофестиваля в Москве за фильм В. Жалакявичуса «Это сладкое слово — свобода!»...

«Мосфильм»-73. Цифры, факты. Беседы, наблюдения, планы...

ПОНЕДЕЛЬНИК. УТРО. ДИРЕКТОРСКАЯ ПЛАНЕРКА

С нее на «Мосфильме» начинается неделя. Потом бывают еще ежедневные диспетчерские планерки — на них определяется производст-

венное задание по студии на следующий день. А эта — директорская,— так сказать, стратегическая планерка, здесь итожится минувшая неделя, уточняются планы на неделю грядущую, здесь представители творческих объединений сообщают о проблемах, требующих вмешательства руководства.

Планерка прежде всего напоминает о полузабытом сегодня термине «кинофабрика». Это, конечно, фабрика. Крупное производственное предприятие, действующее по единому государственному плану, требующее точности, идеальной «притирки», согласованности и обдуманности работы всех звеньев. С той существенной поправкой, что сухие производственные планы здесь усложнены вмешательством стихии тонкой и, по первому представлению, какой-либо организации не поддающейся,— творчества. Но тут уж ничего не поделаешь. Полет художнического вдохновения в кино осуществляется по извилистым маршрутам современного индустриального производства, он вовлекает в свою орбиту громоздкую систему служб и цехов, труд сотен людей многих и разных профессий. Потом мы будем смотреть готовое произведение киноискусства — фильм, будем благодарно или, напротив, раздраженно думать о хорошей (плохой) игре актеров, о талантливой (безликой) режиссуре, реже — об операторе, пожалуй, еще реже — о художнике и композиторе. И совсем редко вспомним о сотнях людей, вложивших в фильм свое мастерство, любовь и т а л а н т л и в о с т ь, ибо талантливость здесь, как говорится, по штату положена,— о гримерах и макетчиках, светотехниках и костюмерах, о портных, сшивших уникальные костюмы, и декораторах, умеющих строить все, от землянки до дворца, о реквизиторах, плотниках, электриках, химиках, экономистах, скульпторах, шоферах, специалистах по новейшей электронике — всех тех, без кого просто не могла бы состояться картина.

Это пять тысяч человек, работающих в ритмах сложных и прихотливых, но соподчиненных и обдуманных.

А потому нужны планерки, нужны производственные задания, потому «подводная», невидимая часть этого гигантского айсберга — «Мосфильма» — неизмеримо массивнее тех живописных, нарядных, привлекающих всеобщее внимание вершин, которые для большинства зрителей и исчерпывают понятие — кино.

Это тоже одна из особенностей кинопроизводства — стороннему взгляду оно кажется царством суетливым и апатичным одновременно. Зайдите в павильон — там будет одиноко стучать чей-нибудь молоток, вгоняющий в декорацию последний гвоздь, и будут в молчаливом самоуглублении слоняться несколько фигур, пока ставят свет, а массовка покуривает в ожидании на скамеечке у входа.

Если пройти по коридорам студии — а они бесконечны, как дурной сон, и почти всегда пустынны,— то впечатления о деятельности крупнейшей в Европе кинофабрики тоже не составишь: коридоры, лишенные окон и запутанные, как лабиринт, вызывают ощущение смутного беспокойства, какое всегда возникает, когда теряешь ориентировку в пространстве, и кажется, здесь даже начинает пошаливать вестибулярный аппарат.

Поворачиваешь направо и налево, спускаешься и поднимаешься, проходишь полутемные павильоны с таинственными громадами декораций, пустые холлы и залы для массовок с вокзальными скамейками, идешь мимо табличек с надписями «костюмерная», «гримерная», «директор картины», «механическая мастерская», упираешься в табличку с названием нового фильма «Возврата нет»... Кажется, ты пересек уже пол-Москвы, и в тот момент, когда уже решительно не знаешь, где находишься и выберешься ли когда-нибудь отсюда, как раз в этот момент впереди забрезжит рассвет. На этот раз он превратился в зарево, и распахнулся сверкающий зал, где звучала музыка и лилось шампанское, где нарядные гости у нарядной елки встречали, с опережением на два месяца, Новый год. Трещали хлопушки помрежей, металлический голос из-под потолка призывал массовку беречь шампанское для следующих дублей, рассыпалось конфетти, шуршали платья дам и очень старались музыканты — снимался новогодний фильм для телевидения.

Ж. Садуль, А. Довженко, г-жа Садуль, С. Юткевич и Ю. Солнцева

Жизнь, оказывается, кипела.

Мосфильмовские коридоры обманчивы. Пульса жизни здесь не прощупаешь, хотя он, конечно, есть, и лучше всего знает о нем директорская планерка.

Зал, где она проходит, обит деревом, и под стеклом поблескивают международные призы, завоеванные мосфильмовцами в разные годы.

Представители шести творческих объединений и многочисленных цехов студии рассаживаются, переговариваются, озабоченно переглядываются. Начинается новая мосфильмовская неделя, и за предстоящие пять-шесть дней должно произойти многое. Будут запущены в производство новые ленты; одни съемочные группы перейдут с натуры в павильон, и нужно подготовить для них декорации, другие, наоборот, уедут в дальние экспедиции, и надо обеспечить натурные съемки; кто-то завершит съемки и перейдет в тонстудию для озвучания, кто-то задерживает монтаж картины, а значит летит график, и нужно позаботиться о резервах; у кого-то заболел исполнитель главной роли, придется срочно думать о коррективах в плане. Наконец, на этой неделе будет сдан Госкино новый фильм.

В производстве одновременно более пятидесяти картин — цветных и черно-белых, широкоформатных и широкоэкранных, обычного экрана и телевизионных. О каждой сообщается на директорской планерке. Простая стенограмма, воспроизведенная здесь, могла бы стать чтением увлекательным, ибо она фиксирует истоки того, что через год составит целый пласт культурной жизни страны, о чем будут спорить кинозрители, коллеги, пресса.

Это будет через год. А пока...

Группа «Самый жаркий месяц» (Ю. Карасик) заканчивает съемки в городе Жданове, через день возвращается в Москву, для нее в павильоне готова декорация «Рабочее общежитие».

Группа «Океан» (Ю. Вышинский) вернулась с Кубы и приступила к чистовому монтажу картины.

Из экспедиции в Ленинград вернулась группа фильма «Агония» (Э. Климов).

Группа «Возврата нет» (А. Салтыков) заканчивает съемки в городе Шахты.

Группа «Скворец и Лира» (Г. Александров) выезжает в Швейцарию.

Группа «Романс о влюбленных» (А. Михалков-Кончаловский) заканчивает съемки в Севастополе.

Группа «Если хочешь быть счастливым» (Н. Губенко) работает в Средней Азии. Условия съемок сложные, есть трудности с водой, надо позаботиться об организации быта.

Группа «Помни имя свое» (С. Колосов) закончила съемки в Освенциме и переехала в Варшаву.

Группа «Москва, любовь моя» (А. Митта) всю неделю снимает в ночную смену в Большом театре и готовится к экспедиции в Токио.

В группе «Неисправимый лгун» (В. Азаров) ЧП: в разгаре съемок захворал лев из уголка Дурова, доказав еще раз, что кино — работа нервная.

Группа «Бегство мистера Мак-Кинли» (М. Швейцер) находится в подготовительном периоде, выбирается натура в Прибалтике.

Запускается в производство фильм по роману М. Шолохова «Они сражались за Родину» (С. Бондарчук).

И т. д. и т. п.

У каждой из групп свои проблемы, заботы и трудности. Каждая включена в неостановимый поток производства современного индустриального гиганта. Отличие данного гиганта от других состоит, в частности, в том, что продукция должна быть далека от стандарта, и чем дальше, тем лучше. Каждый фильм, в идеале, уникален. Потому уникальны и трудности, с ним связанные.

Совместить неумолимые законы производственного плана и высокие требования искусства — главная трудность.

Это как если бы на Волжском автомобильном стали делать каждую машину по индивидуальному проекту.

ИНТЕРВЬЮ С ГЕНЕРАЛЬНЫМ ДИРЕКТОРОМ «МОСФИЛЬМА» Н. СИЗОВЫМ

— Николай Трофимович, мы начинаем большой репортаж о предъюбилейном «Мосфильме», хотим пройти с читателями нашего журнала по его съемочным площадкам, павильонам, цехам, подробнее узнать о картинах, которые сейчас в производстве. Но это как раз тот случай, когда одно лишь перечисление объектов, нас интересующих, заняло бы несколько журнальных полос. Нам не остается ничего другого, как обратиться к классическому приему кинодокументалистов, которые обычно начинают свой рассказ с о б щ е г о п л а н а. Пусть он беглый, поверхностный, но он даст первое представление о масштабе «объекта». А потом можно перейти к у к р у п н е н и я м, к детализации.

Н. С и з о в. Ну что ж, я расскажу о том, что сейчас снимается и что задумано. Потом уж детализируйте, как хотите. Только очень многое вам просто не удастся сейчас увидеть — часть съемочных групп в экспедициях, выбор будет во многом случайным.

Постановление Центрального Комитета партии «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» нацеливает нас прежде всего на отображение процессов коммунистического созидания и воспитания нового человека, на отражение на экране советского образа жизни.

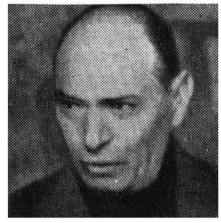
Как вы знаете, в последние годы студия уделяет особое внимание работе над темами большого общественного и политического звучания, стремится осмыслить целые пласты современной истории. Своеобразным художественным синтезом народного подвига в Великой Отечественной войне стал многосерийный фильм Ю. Озерова «Освобождение»; Д. Храбровицкий, обратившись к материалам недавней истории освоения космоса, в фильме «Укрощение огня» создал обобщенный образ страны в мирном строительстве — строительстве коммунизма, художественный синтез великих созидательных процессов, вызванных к жизни советским строем.

Современная тема по-прежнему в центре внимания как мастеров старшего поколения, так и молодых режиссеров, только еще утверждающих себя в искусстве.

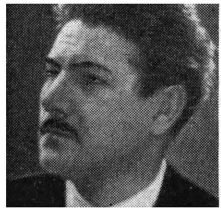
Уже получили отклик большие политические картины Ю. Райзмана «Визит вежливости» и В. Жалакявичуса «Это сладкое слово — свобода!». Интерес к политическому фильму, затрагивающему проблемы масштабов, так сказать, глобальных, в наши дни совершенно закономерен — сегодня, как никогда, высока ответственность каждого советского человека за дело мира, за судьбы планеты.

Именно об этой ответственности перед человечеством предполагает рассказать в своем фильме «Выбор цели» И. Таланкин.

После многосерийной эпопеи «Освобождение»



Руководители творческих объединений киностудии «Мосфильм»: С. Бондарчук, Л. Арнштам, Ю. Райзман, А. Алов и В. Наумов, С. Колосов, Г. Чухрай



Ю. Озеров, продолжая тему народного подвига в борьбе с фашизмом, задумал двухсерийный фильм «Коммунисты» — о той роли, которую сыграли в разгроме гитлеризма братские коммунистические и рабочие партии, о том, как утверждалась подлинно народная власть в странах, ныне составивших могучий лагерь социализма.

К постановке фильма по роману М. Шолохова «Они сражались за Родину» приступает С. Бондарчук.

Жизни одного из крупных военачальников, прошедших путь от рядового гражданской войны до маршала Советского Союза, посвящена дилогия Е. Карелова «Высокое звание». Ее первая часть — «Я — Шаповалов Т. П.» — уже знакома зрителю, а вторая — «Ради жизни на земле» — скоро будет закончена. Авторы картины стремятся через судьбу единичную показать славный путь наших вооруженных сил.

Последние дни русского царизма, агония самодержавия предстанет перед зрителями острогротескного по форме фильма «Агония» Э. Климова.

Темы, так или иначе связанные с сегодняшним днем, с судьбами наших современников, разрабатываются в кинолентах А. Тарковского («Белый день»), Н. Губенко («Если хочешь быть счастливым»), А. Смирнова («Рябина — нежная ягода»), Р. Нахапетова («С тобой и без тебя»), В. Ускова и В. Краснопольского («Вечный зов»), А. Салтыкова («Возврата нет»), А. Сахарова («С весельем и отвагой»), А. Кончаловского («Романс о влюбленных»). Острые нравственные проблемы поднимает новая работа В. Шукшина «Калина красная» — его первый фильм, снятый на нашей студии. Многого мы ждем от фильма Ю. Карасика «Самый жаркий месяц», посвященного рабочему человеку.

Заканчивает съемки картины «Скворец и Лира» Г. Александров; ленту, основанную на мотивах произведений Маяковского, ставит С. Юткевич.

Расширяется жанровый диапазон фильмов. Уже закончил фантастическую картину «Молчание доктора Ивенса» Б. Метальников. Г. Щукин снял политическую сказку-памфлет «Райские яблочки». Мотивы романа А. Толстого «Аэлита» станут основой музыкального фильма, с которым намерен выступить в новом для себя жанре Г. Чухрай. Комедию «Про Борщова, слесаря-сантехника ЖЭК-2» поставит Г. Данелия. В печати уже сообщалось о съемках комедийного фильма «Необычайные приключения итальянцев в России» — очередной работе Э. Рязанова. По-прежнему верен жанру эксцентрической комедии Л. Гайдай, который в своем новом фильме использует мотивы рассказов Зощенко. А. Митта посвящает свою новую работу «Москва, любовь моя» людям искусства — эта советско-японская картина будет адресована молодежи. Оригинальным обещает быть вариоэкранный фильм Р. Быкова «Автомобиль, скрипка и собака Клякса».

Над режиссерским сценарием фильма «Легенда о Тиле Уленшпигеле» работают А. Алов и В. Наумов. В. Жалакявичус приступил к съемкам двухсерийной телевизионной картины по пьесе Ф. Дюрренматта «Авария».

Студия активно формирует свой будущий репертуар, стремится привлечь к работе над важнейшими темами ведущих драматургов и писателей.

Интересный сценарий мы надеемся получить вскоре от Ю. Нагибина — его работа «Иван да Марья» посвящена рабочей семье. Л. Агранович, на основе обширного материала о людях Сибири, о тех, кто открыл и разрабатывает сейчас богатейшие месторождения газа и нефти в Тюменской области, написал сценарий «Сибирская легенда».

В порядке госзаказа идет работа студии с писателем М. Алексеевым над эпической картиной «Хлеб» — мы хотим, чтобы это была емкая, многоплановая картина о жизни колхозного крестьянства, о людях разных поколений, которые перестраивали сельское хозяйство на социалистический лад, и о тех, кто трудится на колхозных полях сегодня. Новые сценарии на современные темы пишут для студии А. Андреев, С. Антонов, Е. Григорьев, В. Ежов, Е. Габрилович, В. Шукшин, А. Салынский, В. Трунин, Г. Марков, С. Михалков, В. Черных, С. Алешин, С. Лунгин, Б. Метальников.

Кинематографисты «Мосфильма» стремятся делом ответить на критику, которая содержалась в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Постановление напомнило нам о бескомпромиссной требовательности, без которой нет и не может быть коллективного творчества, указало, что мы недостаточно используем имеющиеся возможности для плодотворного качественного роста советского кино. В самом деле, целый пласт важнейших тем очень поверхностно затронут нашим искусством, многие актуальные, волнующие всех острые проблемы остаются вне экрана или не получают яркой художественной разработки.

Возьмите фильмы о рабочем классе, от которых зрители ждут умного, серьезного разговора о насущном, о том, что их по-настоящему занимает в жизни. На счету «Мосфильма» есть произведения, вошедшие в золотой фонд нашего киноискусства. Но сколько же картин посвящено современности лишь формально и кануло в Лету, не затронув ни чувств, ни мыслей зрителей! Сколько раз кидались кинематографисты из крайности в крайность, предлагая то стандартные, сугубо «производственные» конфликты, то используя рабочую среду лишь как фон для весьма банальных историй.

Нельзя сколько-нибудь глубоко раскрыть характер современного героя вне его связи с процессами трудовыми, с повседневными рабочими делами и заботами. Научно-техническая революция, «информационный взрыв», борьба за производительность труда, за выполнение пятилетки — ну, скажите, кто из нас сегодня живет в н е этих процессов, кто может остаться в стороне от них? Как же можно претендовать на серьезное вторжение искусства в жизнь, если не учитывать наиболее существенных примет именно наших дней!

Говоря о связи кинематографистов с действительностью, хочу подчеркнуть, что мы на «Мосфильме» ясно понимаем: любые, самые благие намерения в искусстве не могут быть осуществлены, если они не согреты страстью художника, не окрашены его собственным видением и отношением к материалу.

Все эти вопросы приобрели особую актуальность в связи с Постановлением ЦК КПСС.

Партия и правительство проявляют действенную заботу о том, чтобы советский кинематограф получил прекрасную, на самом современном уровне, техническую и производственную базу. Постановление ЦК КПСС предусматривает «обеспечение студий и киносети страны оборудованием и кинопленкой, отвечающими современным требованиям», и слова эти находят продолжение в конкретных делах. Принято решение о реконструкции «Мосфильма», ее проект предусматривает, в частности, сооружение нового корпуса с тремя съемочными павильонами, новой тонстудии, вычислительного центра, который позволит нам коренным образом усовершенствовать самую организацию кинопроизводства. Уже начата реконструкция существующего съемочного хозяйства — в частности, активно внедряется видеозапись, принципы «кассетного кино». Проект новой реконструкции студии рассчитан на пять лет, но плоды технического перевооружения ощутимы уже сегодня: все большее количество фильмов снимается с использованием принципиально новых киносредств.

Конечно, рано говорить о том, что начатая нами решительная перестройка всех кинематографических звеньев завершена; мы еще в начале пути. Но уже сейчас можно сказать, что мосфильмовцы сегодня смелее берутся за разработку современной темы, и хотя у нас еще нет оснований для глубокого удовлетворения, замечу: самый подход к этой теме, постановка заявленных для художественного исследования проблем стали серьезнее, глубже, значительнее.

ЮНОСТЬ БЫВАЕТ ОДНАЖДЫ

Вспоминает Абрам Роом

«Мосфильм» начинался на Житной.

Я пришел туда в 1924 году: все только еще складывалось, бывшая студия Ханжонкова лишь год назад стала 1-й Госкинофабрикой. Тиссэ уже был там. Эйзенштейн пришел чуть позже. Директорствовал Михин, он же и поставил за три недели первый шестичастевый фильм «На крыльях ввысь». Потом его сменил Капчинский, он привлек множество новых людей — режиссеров, операторов, писателей. Молодым легко доверяли постановки. Я снимал свой дебют — «Гонка за самогонкой» — там впервые вышел на экран молодой Охлопков. Все-таки опасались за результат: первый фильм я снимал во дворе студии, чтобы не занимать павильон.

Это было деревянное здание, очень наивное, очень старинное — не в музейном смысле, а просто старое; оно, кажется, еще и сейчас существует. В нем было тесновато, не всегда удобно, но уютно. Без приглашений, без зарплаты, как на работу, приходили Бабель, Шкловский, Асеев, Третьяков, Брик, брались

«...В мае 1924 года был завершен капитальный ремонт ателье, произведены технические усовершенствования, поставлена новая аппаратура, и старая «ханжонковская калоша» превратилась в устойчивую боевую единицу на нашем кинофронте. 12 постановок, работы по заказу Культкино и Госиздата, экспедиции в Крым и на Украину, счастливый режиссерский подбор (Кулешов — Эйзенштейн с Пролеткультом) — все это дает нам право многое ожидать от фабрики и на многое надеяться».

«Советский экран», 1925, № 6

«НА КРЫЛЬЯХ ВВЫСЬ»

«Первая фильма Госкино. И, как первая, может быть признана сравнительно удачной. С выпуском картины не торопились, и отделана она довольно тщательно. Много труда вложил режиссер Б. Михин в свою постановку и только этим можно объяснить, что в картине нет бьющих в глаза «технических» ляпсусов... Умело вклеены отдельные куски хроники... они составляют с картиной как бы одно органическое целое.

Из натурщиков лучше всех, бесспорно, летчик Б. Глаголев. Он прост, естествен, чувствует себя на аэроплане, как дома».

«Киногазета», 1924, № 1

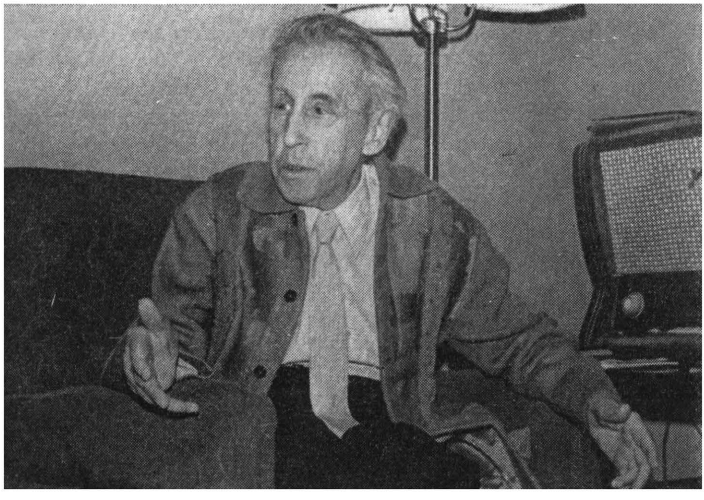
за все, помогали делать надписи, делились идеями, критиковали беззастенчиво. Это был наш дом, на Житной; названия менялись каждые два года, а мы все звали его просто «Житная», и долгие годы потом вспоминали этот неповторимый аромат н а ч а л а, юности искусства. Мы были молоды, и молодо было само искусство кино, которому все на Житной отдавали себя целиком, не заботясь о времени.

Аппаратура еле дышала, не было транспорта, но именно там, на Житной, сделаны фильмы, послужившие основой для нашего кино.

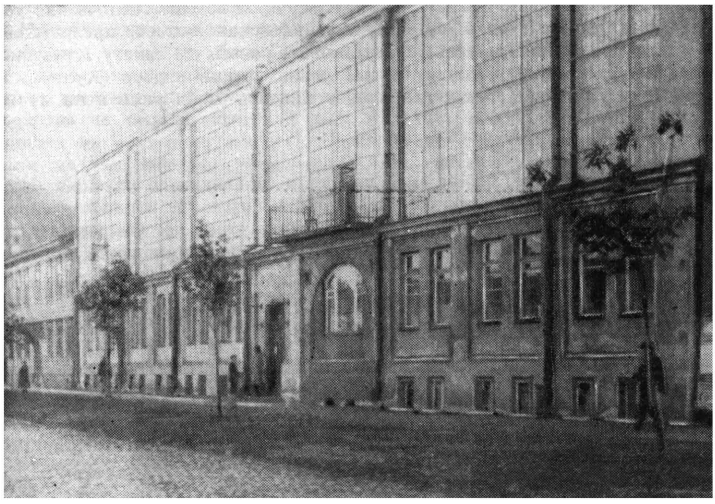
Мы все очень дружили. Ругались, спорили, ссорились даже, но дружили. Маленький просмотровый зал был поделен ситцевой занавеской на две части, в одной половине я монтировал «Бухту смерти», за занавеской работал Эйзенштейн. Время от времени мы отбрасывали занавеску и смотрели друг у друга, что получается. Споры при этом начинались невообразимые.

Механики, лаборанты принимали во всем этом горячее участие. Мы приходили в тесную лабораторию, проявщик доставал из воды раму с мокрой пленкой, волнуясь не меньше нас. Все было кустарно, все делалось руками, и, может быть, поэтому в старых картинах я до сих пор ощущаю теплоту этих рук.

Однажды во время обеда к нам в буфет пришел Шкловский. Подсел ко мне за столик,



Рассказывает Абрам Роом



«...Здесь начинался «Мосфильм», здесь все корни...» Здание 1-й Госкинофабрики на Житной улице

рассказал свою новую идею. Понравилась. В поезде был написан сценарий, двадцать семь дней потрачено на съемки — мы объездили пол-Москвы на извозчике, снимали, как строится новый телеграф, Институт марксизма-ленинизма на Советской площади, как ремонтируется Большой театр. Храм Христа-спасителя сняли... Уникальное архитектурное сооружение, его позже, к несчастью, снесли, но он остался в фильме. Было зверски трудно, людей не хватало. Шкловский таскал треногу, я держал аппарат на коленях, чтобы не растрясло в дороге. Так снималась «Третья Мещанская», одна из самых дорогих мне картин.

Идеи рождались незапланированно. Такое было время — все экспериментировали, и каждый стремился сказать что-то свое. Уже потом, позже, выяснилось, что «Третья Мещанская» была едва ли не первым игровым фильмом, где широко использована московская натура. Снимая, мы об этом и не подозревали. Точно так же, работая над «Ухабами», мы просто были увлечены волнующим нас материалом. Этим фильмом я не ахти как доволен, но вот недавно выяснилось, что это, кажется, первая лента о рабочем классе.

Идеи рождались незапланированно, приходили из жизни, может быть, потому, что маленькая студия не была в этой жизни обособленным островком. Токи времени пронизывали ее, словно лучи Рентгена, и в ответ на вопросы, которые задавало время, приходили фильмы...

Потом жизнь ушла далеко вперед, время предъявило новые требования, развилась техника, кино индустриализировалось, это было неизбежно и необходимо, как рост всякого серьезного дела.

Житная ушла в прошлое. Но не было бы ее, не было б и «Мосфильма». Там все начиналось, там все корни. И теперь можно только с нежностью вспомнить это время рождения нашего искусства, время любви необычайной, время юности, которая бывает лишь однажды.

НА СЪЕМКАХ 73-го. ЦЕЛЬ ВЫБОРА

В 1946 году прогремели взрывы над Хиросимой и Нагасаки. Атомная эра началась величайшей трагедией в истории.

Само по себе это событие, эхо которого не умолкло до сих пор, стало мучительным воплощением противоречивых путей, которыми идет человеческий разум. Одно и то же гениальное научное прозрение оказалось способным не только осчастливить человечество,

Н. К. КРУПСКАЯ О ФИЛЬМЕ С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА «ОКТЯБРЬ»:

«Октябрь», несомненно, заражает. Оживают виденные в период революции сцены, лица; рядом с «Октябрем» развертывается своя, субъективная, пережитая, волнующая фильма. И работать начинаешь интенсивнее: точно захватила тебя напряженная революционная борьба и требует от тебя напряжения всех сил».

«Правда»», 1927 г.

ИЗ РЕЦЕНЗИИ С. ТРЕТЬЯКОВА НА ФИЛЬМ «БРОНЕНОСЕЦ «ПОТЕМКИН»:

«...Можно закрепить на юбилейном экране историческую панораму, фиксируя громкие исторические фамилии... а можно взять эпизод подлинный, но будто бы лежащий в стороне от станового хребта революции. И в объединенных лицах, движениях, негодованиях и радостях этого эпизода прощупать кровную связь их с той надвигающейся силой, имя которой Революция.

Накипело — и срывается, и нет брони, нет удержа и нет власти сдержать эти срывы. Таков «Потемкин», взятый материалом для патетической историко-хроники Эйзенштейна».

«Кино», 1926 г.

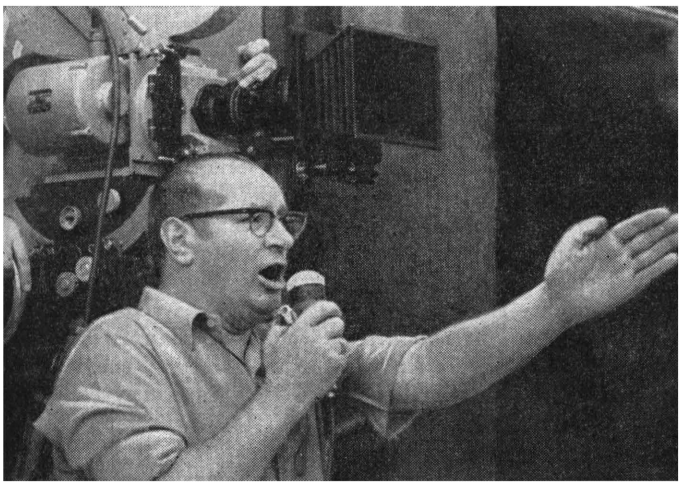
но и ввергнуть его в пучину горя. И сами жизни ученых, работавших в области атомной энергии, стали средоточием серьезных нравственных проблем, порою казавшихся неразрешимыми — проблем ответственности ученого за судьбу своего открытия и ответственности всего человечества за то, как оно воспользуется новым знанием.

Проблемы эти не перестают волновать мир, и чем дальше, тем больше, потому что могущество человека достигло тех критических границ, когда чья-то злая воля, корыстный расчет и даже простая ошибка могут оказаться роковыми для судеб целых народов, всей планеты.

Самое существо этих жизненно важных споров должно было неминуемо стать центром фильма, в котором выйдут на экран Курчатов, Эйнштейн, Нильс Бор, с чьими именами мы привыкли связывать начало атомной эры, выйдут крупнейшие деятели истории в тот ее период, когда вторая мировая война только что показала потрясенному человечеству, каких жертв стоит в наши дни политическое безрассудство и какой трагической жестокости альтернатива поставлена сегодня перед планетой.

Фильм «Выбор цели» по замыслу принадлежит к произведениям, активно утверждающим коммунистические принципы, идейные и нравственные ценности нашего общества.

Сценарий фильма, написанный Д. Граниным и И. Таланкиным, предполагает создание своего рода исторической хроники, в которой



И. Таланкин на съемках фильма «Выбор цели». 1973

центральное место займет не только жизнь академика Курчатова, не только история освоения атомной энергии в нашей стране, но и документально воссозданная панорама бурного, раздираемого конфликтами и ожесточеннейшими спорами мира в те годы, когда близилась к своему апогею «холодная война». Эта задача — добиться ощущения документальной точности, наибольшей достоверности происходящего на экране определяет, как мы поняли, и драматургическое построение сценария, и самую манеру режиссера работать на съемочной площадке. Этой же задачей определено стремление максимально приблизиться к подлинным местам событий — съемки фильма ведутся в Москве, в Сибири, в Чехословакии, в Потсдаме, в Лейпциге... Течение игрового фильма не раз прервется кадрами кинохроники. Вся сумма средств, сведенных воедино, должна выявить публицистическую «сверхзадачу» картины.

«Документальность» и «протокольность» — это на разных страницах словаря. Живое, человеческое, эмоциональное начало фильма, сознательно приглушенное в строгом аскетизме режиссуры, должно найти наиболее полный выход в работе актеров — здесь сам подбор исполнителей обнаруживает суть и значительность возложенной на них задачи. М. Прудкин в роли Эйнштейна, С. Юрский в роли Оппенгеймера, С. Курилов в роли Вернадского, Г. Жженов в роли работника аппарата ЦК Зубавина и, наконец, С. Бондарчук в роли Курчатова — все это не просто первоклассные, высокопрофессиональные актеры. Это художники, сама человеческая значительность которых выводит каждую сыгранную ими роль за пределы единичной человеческой судьбы, неизменно скрепляет ее множеством связей с раздумьями и тревогами эпохи, в которую живет и творит актер, делает ее итогом пережитого и передуманного. Текст роли для них всегда только лишь неполное отражение жизни человеческого духа; за ним, за текстом, за обрывочностью фраз и лаконизмом диалогов, многое скрыто; поэтому-то экранная судьба героя и обретает ту многомерность, которая так дорого ценится в искусстве и владеть которой дано не всем, даже хорошим, актерам.

Талапкину понадобился для фильма именно этот тип исполнителей. Им не нужно показывать «рисунок внешнего действия»,— он рождается сам, по внутренней необходимости, да и не «внешнее» здесь действие, не в жестикуляции, не в пластике оно выражено, а уведено внутрь, и снова — выражена лишь малая часть эмоциональной энергии, скрученной, как пружина.

...На площадке, в декорации, изображающей официальный кабинет, шумно: устанавливают свет, вчерне репетируют движение камеры, второй режиссер уточняет с исполнителями мизансцену, в хаосе каждый занят своим делом. Здесь будет происходить эпизод у Зубавина: в кабинете собрались руководители промышленности, в стороне молча сидит Курчатов, и Зубавин будет требовать для засекреченной программы атомных исследований новых энергетических мощностей. Это трудно, это невозможно — страна едва приступила к восстановлению разрушенного хозяйства, энергии не хватает на самое насущное, не отключать же города! Но уже сброшена первая бомба на Хиросиму, сброшена американцами, и этот взрыв прозвучал недвусмысленной угрозой.

Страна жертвовала последним, чтобы мог работать Курчатов. И если говорить об остроте нравственного конфликта, который должны были пройти люди, посвятившие жизнь важнейшей из научных и политических проблем эпохи, надо признать, авторы фильма «Выбор цели» отважились взять его в самом крайнем, самом критическом выражении. Время поставило точки над і, события тревожных сороковых воссоздаются художниками семидесятых годов — они знают, что было дальше, они вправе увидеть прошлое с позиций сегодняшнего дня.

И они отдают свой долг памяти человека, одного из тех, кому мы обязаны сегодняшним нашим мирным небом. Памяти ученого-подвижника.

Памяти Курчатова и тех, кто был с ним.

В суете съемочной площадки, «в публичном

одиночестве» — Таланкин и Бондарчук. Говорят редко, односложно. Словно накапливают внутреннюю энергию, отрешаются от павильонной сутолоки...

Весь текст в предстоящей сцене отдан Зубавину и другим участникам. Курчатов молчит, сидя в стороне и положив руки на массивную сучковатую палку.

Он всего только молчит.

Но именно для этого молчания будет играться сцена.

ПОСЛЕ ФИЛЬМА... ПЕРЕД ФИЛЬМОМ...

Уже несколько лет прошло с той поры, как вышел на экран предыдущий фильм Сергея Бондарчука «Ватерлоо».

Пауза?

Давно ждут зрители новых встреч с картинами Григория Чухрая.

Простой?

Сколько еще подобных вопросов висит в воздухе, когда речь заходит о мастерах кино, судьба которых воспринимается нераздельно с судьбой всего нашего кинематографа, с именем которых зритель связывает главные свои надежды!

Творчество не может быть беспрерывным, конвейерным. Художник вряд ли способен делать что-нибудь «наполовину», оставляя про запас часть своей эмоциональной энергии. Как бегун на дистанции, он выкладывается в своем произведении. Период «накопления» естествен и необходим.

Конечно, Чухраю нужна была пауза, чтобы перейти от публицистики «Памяти» к условности музыкально-фантастического жанра. Путь этот может показаться причудливым — теперь художнику предстоит убедить миллионы своих зрителей в правомерности своего нового выбора.

Конечно, Бондарчук должен был собраться с мыслями, «выносить» свой замысел, прежде чем обратиться к творчеству Шолохова, вот уже второй раз.

Но пауза не была паузой, а простой — простоем.

«Экспериментальное творческое объединение», ставшее на «Мосфильме» своеобразной разведгруппой, лабораторией нового опыта кинематографического хозяйствования и уже завоевавшее у зрителей признание хорошими лентами, многим обязано инициативе и энтузиазму своего художественного руководителя Чухрая.

Бондарчук все эти годы продолжает руководить первым творческим объединением студии, ведет занятия в двух актерских мастерских ВГИКа. Он снимается в новой роли в фильме Ю. Солнцевой «Такие высокие горы», сыграл доктора Ивенса в картине Б. Метальникова, теперь играет академика Курчатова в фильме «Выбор цели» И. Таланкина. Совместно с Шолоховым он работает над сценарием своей будущей картины «Они сражались за Родину».

Наконец, есть работы, о которых художник мечтает годами и к которым готовится всю жизнь. Такой мечтой стала для Бондарчука роль Бориса Годунова в давно задуманном им фильме.

А пока — завершен новый сценарий, закончен выбор натуры для картины «Они сражались за Родину». Идет подбор исполнителей. В одном из коридоров «Мосфильма» уже повесили табличку с названием картины — фильм запущен в производство.

С. Бондарчук. Снова, как когда-то в «Судьбе человека», обращаюсь к теме войны. Снова хочу, как свидетель и участник ее, рассказать о войне. И о человеке на войне.

Что здесь мне кажется главным?

Есть у Шолохова образ, он проходит через все его книги. Это образ торжества жизни. Необоримости жизни. Упрямая сила ростка, который, несмотря ни на что, тянется к солнцу.

Земля может быть исковеркана войной. А жизнь — неистребима.

Это эпический образ. Как эпичен и сам роман Шолохова. Вопрос лишь в том, как эту эпичность понимать, из чего она складывается.

Вот друзья-запорожцы пробуждают к жизни

Фото на память. После съемок «Веселых ребят». В центре сидит Г. Александров

убитого врагами Тараса Бульбу. Складывают порубленное тело, возрождают его теплом, заботой, травами...

Это эпический образ.

Но его не было бы, не возникни прежде перед нами характер живого Тараса, совершенно конкретный характер, составленный из деталей, из подробностей — живой и ощутимый.

Вот и у Шолохова — конкретные образы и события как художественный итог выливаются в эпос. Но — не с начала, не как заявка, а именно как итог.

Вот результат, которого я хотел бы достигнуть в фильме.

Мы имеем дело с произведением художника, который обладает поразительным чувством правды — от точности, от безукоризненной верности в деталях до высокой правды народного духа. Мы выбирали наши натурные площадки в верховьях Дона, на подступах к Сталинграду, в районе рабочего поселка Клетский — в прошлом это был хутор Клетский,— места подлинные, там и происходили события, описанные в романе Шолохова. И вот что интересно: даже само это место во всех подробностях совпало с шолоховским описанием...

В романе нет самоцельного сюжетосложения, нет той «сюжетной пряности», к которой приучили зрителя многими своими приключенческо-детективными лентами телевидение да и многие кинофильмы последнего времени. Нам самая пора поостыть немного от войны детективной, от эффектных приключений кинопазведчиков и вспомнить хорошенько о войне настоящей, какую мы пережили. Вспомнить о простом солдате, ее прошедшем и в ней победившем. Мне хочется хоть немного разрушить в нашем фильме наслоения, которые корою наросли на этой дорогой всем теме,— наслоения штампов, схематизма, неискренней лихости. Бережней, бережней надо бы в искусстве обходиться с памятью людской — война ведь, общее горе и общая гордость — нашим подвигом, нашей победой.

Если говорить о художественных принципах фильма, то я бы выразил их двумя понятиями: действие и темпо-ритм.

Это надо объяснить.

В тот большой перерыв, пока я не снимал ничего, я много занимался с будущими актерами во ВГИКе, знакомил их с основами системы Станиславского, учился и сам... Так вот, в новой картине хочу особое внимание обратить на темпо-ритм существования характеров — это, по-видимому, самый верный профессиональный способ максимально прибли-

зиться к правде жизни — характеры ведь выражаются в поступках, в действии.

Есть, правда, и такое мнение, что характер прежде всего выражается в слове. Я с этим категорически не согласен. Слово, не претворенное в действие, — мертво. При всем том, что диалоги — это шолоховские диалоги, и юмор — это шолоховский народный юмор, но в них присутствует прежде всего действенное начало. Не просто слова, а, я бы сказал, словесное действие. Оно и будет главным в фильме.

Постараюсь вновь следовать за живым классиком, не пытаясь его как-то переосмыслить, не почитая непременной миссией его дополнить или видоизменить — «улучшить». Прочитать средствами кино классическое произведение литературы — все та же скромная, но, по-моему, очень важная и всегда актуальная для нашего кинематографа задача, какую я преследовал и в «Войне и мире» и в «Судьбе человека». Ей я по-прежнему верен.

И ЕЩЕ ОДНО ИНТЕРВЬЮ ПЕРЕД ФИЛЬМОМ

Ю. Озеров. Сданы в печать последние страницы сценария.

Снова, как когда-то, перед фильмом «Освобождение», волнуюсь, думая о громадности задачи. Тема борьбы с фашизмом, которая бесспорно является для нашего искусства темой века, уже получила самое различное воплощение в кинематографе, ее по-разному трактовали, с разных сторон подступаясь к материалу поистине необъятному. И все-таки как много еще важнейших ракурсов темы не испробовано!

Как часто не хватает нам в работе над темой Великой Отечественной войны «подлинной идейной целеустремленности, четкого классового подхода к раскрытию явлений общественной жизни», о которых еще и еще раз напомнило нам Постановление ЦК КПСС о кинематографии! Как робко мы порою противопоставляем всевозможным версиям буржуазных теоретиков, стремящихся исказить и опорочить подлинную интернационалистскую роль коммунистов в борьбе с фашизмом, свою, партийную концепцию великого народного подвига, освободительной миссии Советской Армии!

Наша армия принесла народам Европы не только физическое освобождение от оккупантов и от фашизма, но и освобождение духовное. Коричневой чуме античеловеческих идей мы противопоставили идеи коммунизма, идеи, позиции которых в мире крепнут с каждым годом.

В годы, к которым обратится наш фильм, это победное шествие коммунистической идеологии только еще начиналось. Показать борьбу коммунистов — рядовых и ставших известными истории государственных и политических деятелей, борьбу за торжество коммунизма, за чистоту идей, за их наступательность, активность в нашем тревожном мире, показать интернационалистскую сущность этих идей, определяющую самую суть нашей борьбы с фашизмом,— вот какие многоплановые задачи стояли перед нами, когда вместе со сценаристом Оскаром Кургановым мы приступали к созданию драматургической основы будущего двухсерийного фильма «Коммунисты».

...Вновь прозвучит команда «Мотор!». Очередной фильм Ю. Озерова, как и эпопея «Освобождение», будет посвящен борьбе с фашизмом

Принцип хроникальности, исторической достоверности, положенный в основу нашей предыдущей картины, по-прежнему является главным и в этой новой работе. Нам важно вновь обратиться к недавней истории для того, чтобы крепче усвоить ее уроки для будущего. Нам важно, чтобы фильм смог активно противостоять многочисленным киноподелкам, созданным в кинопавильонах Запада, всей этой мутной клевете на Советскую Армию, на коммунистическую идеологию. Чтобы фильм «Коммунисты», как и фильм «Освобождение», появившись на зарубежном экране, открыл тем, кто еще верит пропагандистским уловкам специалистов по антикоммунизму, глаза на п р а в д у о к о м м у н и з м е.

Такой фильм сегодня остро необходим. И работу над ним считаю работой партийной.

НА СЪЕМКАХ 73-го. АВТОМОБИЛЬ, СКРИПКА, СОБАКА КЛЯКСА И ТЕХНИЧЕСКИЙ ПРОГРЕСС

«Комитет по делам изобретений и открытий при Совете Министров СССР. Авторское свидетельство № 205557. Наименование изобретения: устройство для динамического изменения формы и размера кинокадра в процессе киносъемки. Авторы: Быков Р. А., Кабак С. Я., Ревзис М. А., Тассов В. Д., Цекавый Г. С., Якушев В. М.»

Авторское свидетельство висит на выставочном стенде «Техника Мосфильма» и датировано 1966 годом.

Этим же годом датирован фильм Ролана Быкова «Айболит-66», который существенно обогатил технический арсенал нашего кино.

То, что в давней картине было лишь приемом съемки, попыткой, получает в новой работе Ролана Быкова новое развитие.

Картина, как почти всегда у Быкова, будет называться интригующе витиевато: «История, в которой участвуют дети и родители, известные актеры и неизвестные посетители, под названием «Автомобиль, скрипка и собака Клякса, или За пять поцелуев», почти правдоподобная история про двух друзей до гроба Олега и Давида и их закадычную подругу Анечку Хорошаеву, самую красивую девочку на свете, и ее брата Кузю, который мечтал иметь кошек, чтобы сделать из них обезьян, потому что из обезьян совсем легко сделать медведей».

Чтобы снять эту историю, придуманную Аллой Ахундовой, мастерским «Мосфильма» в содружестве с ЗИЛом и московским заводом «Манометр» пришлось изготовить специаль-

---

«Фабрика являлась раньше самым большим кинопредприятием, но в ведение Госкино она перешла в разрушенном состоянии в марте 1923 года. У Госкино не было средств, не было осветительных приборов, аппаратуры и т. п.

Во второй половине 1923 года пущен кинолабораторный цех с количеством рабочих всего 12 человек.

Переход на 1-ю кинофабрику дал возможность вести работу по постановке одновременно пяти режиссерам».

«Киногазета». 13 января 1925 г.

«...Студия была маленькая, она располагала всего лишь тремя съемочными аппаратами, осветительные приборы были кустарными, примитивными... Отчетливо помню свое первое появление в ателье. Ю. В. Тарич совместно с Е. А. Ивановым-Барковым снимали внутренность деревянной избы. За киноаппаратом «Эклер» стоял важный, дородный господин в шляпе — оператор Винклер, а какой-то тощий седой человек в пенсне и рабочий павильона с трудом двигали к аппарату русскую печку...

— Сейчас будем снимать укрупненный план у печки,— сказал Тарич.

— Зачем же двигать тяжелую печку? — недоумевал я,— лучше же киноаппарат к ней подвинуть?

Но оказалось, что это не так просто. Камера «Эклер» была собственностью оператора Винклера. И из опасения, как бы с ней чего-нибудь не случилось, он никогда ее с генеральной точки не сдвигал. Наоборот, после съемок общего плана все постепенно придвигалось к кинокамере».

Ив. П ы р ъ е в. О пройденном и пережитом. — «Искусство кино», 1970, № 7

И. А. Пырьев, директор «Мосфильма» в 1955—1957 гг.

ную аппаратуру. Как сообщает многотиражная газета студии «Советский фильм», «10 процентов съемок проходит по разделу научно-исследовательских работ».

Какова же художественная задача столь сложного предприятия?

Здесь мы передаем слово его зачинщику — режиссеру и актеру Ролану Быкову.

Р. Быков. В нашем фильме мы собираемся впервые применить как принцип варноэкран на широком формате. Собственно, идея не нова и изложена еще Эйзенштейном в статье «Динамический квадрат». Экспериментировали в этой области и англичане — в 1956 году Гленн Х. Эльви сделал небольшой фильм по рассказу Уэллса «Дверь в стене». Но то был принципиально иной метод, он связан с многократным контратипированием, с потерями в качестве и нам не подходит.

У нас был другой путь. В «Айболите» мы воспользовались лишь возможностью применить новый прием. Сейчас задача — выяснить творческую необходимость его для определенного типа фильмов.

В детском кинематографе очень важна сопричастность зрителя к тому, что происходит на экране. Поэтому хочется сохранить витамины актерского творчества, сохранить в кино актерство, чтобы было оно таким же живым и непосредственным, как это бывает в театре. Оттого я стремлюсь к перевоплощениям прямо на глазах у зрителя и открыто признаю: грешен, пытаюсь имитировать на экране театр.

Когда возникает нужда в том, чтобы действие развивалось то за экраном, то перед ним, то где-нибудь рядом, и если это художественно необходимо, тогда варноэкран органичен, он именно здесь нужен! Я уж не говорю о чисто профессиональных, выразительных, монтажных, комедийных возможностях, которые он может дать режиссеру.

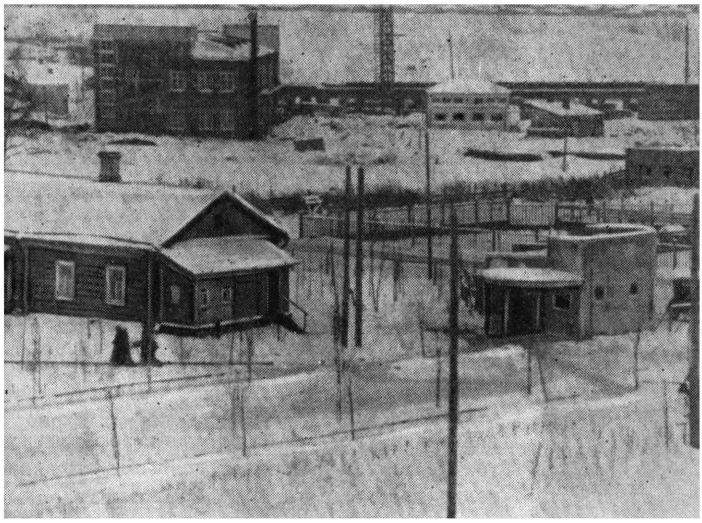
Фильм наш — о двенадцатилетних подростках, о дружбе, рыцарстве, о детской любви, которая всегда несет в себе что-то от фантазии, от искусства.

Детство интересует меня прежде всего как предчувствие жизни, очень важно угадать в нем зерна будущего. Кто вырастет из ребенка?

Мы обычно пытаемся воздействовать на разум детей. Но ведь можно целенаправленно, рассчитанно и очень эффективно воздействовать и на их эмоциональный мир. Иной раз полюбить или возненавидеть, посочувствовать или возмутиться значит гораздо больше, чем просто понять.

Ребенок должен много смеяться, смех — здоровье, и потому наш фильм — комедия. Мы здесь — участковые врачи, которые хотят прописать ребенку проверенное веками лекарство от душевной простуды. Смех стал в мире дефицитен — в Японии, в Америке уже продают искусственный смех в мешочках: надавишь, а оттуда рвется жизнерадостный хохот. Это страшно.

Дети быстро меняются. Они уже все видели, все знают, их не удивишь. Еще так недавно, когда я играл в ТЮЗе, стоял вечный шум



Слобода Потылиха, 1927. Здесь был построен «Мосфильм»

в зрительном зале — реагировали, когда интересно, толкались и разговаривали, когда скучно. Сейчас в зале всегда тишина, и знаете, возникла новая поза — сесть вот так вот, подперев голову рукой. Узнаете? Это телевизионная поза: ждут, когда, наконец, появится что-нибудь интересное.

Нам еще и потому нужна броскость фильма широкоформатного, вариоэкранного, музыкального, комедийного, необычного по всем параметрам, чтобы перекричать весь этот шум, в котором живет современный подросток с закаленными нервами. Перекричать и заставить его обратить внимание на то, что мы ему рассказываем.

Снимать такой фильм мучительно. Новая методология, новая техника... Производственные нормы плохо приспособлены к экспериментам... К тому же, предстоит в условной форме рассказать о жизни реальной, всем хорошо знакомой. В этом мы видим главный и самый трудный эксперимент. Удастся найти единство — значит, идея о возможности и плодотворности вторжения на киноэкран театра с его арсеналом — идея, с которой я пришел в кинематограф,— верна.

НА СЪЕМКАХ 73-го. ФИЛОСОФИЯ ТРУДА

В маленьком зале просматривали «материал» — отдельные кадры, планы, маленькие эпизоды. Постановщик «Самого жаркого месяца» Юлий Карасик, операторы Аркадий

«...В слезливую осень 1928 г., влево от тракта Старой Калужской дороги, по-старому — за горами Воробьевскими, а ныне — за Ленинскими горами, на так называемой Потылихе — появились люди.

С линейками, рулетками, чертежами, лопатами.

Разобрались по плану, разбили, разметили неровный рельеф площади в 62 гектара, окруженную перелесками и садами, и нержавеющими лопатами начали срезать ломтями влажную землю.

Так начали закладку фундамента новой грандиозной советской кинофабрики. Голливуда под Москвой... на Потылихе...

Жизнь тысячи людей тесно сцепилась с новой стройкой на целую пятилетку. К концу ее Потылиха будет киногородком».

«Кино» № 30, 25 мая 1930 г.

Кольцатый и Илья Миньковецкий выбирали лучшие дубли, чтобы пустить их в монтаж.

На экране — сталевар Виктор Лагутин (артист Леонид Дьячков) сидит на бульваре, ждет, нервничает, разглядывает человека в шляпе, который на скамье напротив уписывает булку с молоком; бежит мальчишка с мячом; останавливается автобус, из него наконец выходит Лена (артистка Мария Коренева); по дорожке шествует важная дама с большим псом; Виктор и Лена сидят на скамье — позы их напряженны; Лагутин провожает девушку к автобусной остановке... Из этих кусочков должен родиться комический и очень серьезный эпизод — первое свидание главных героев фильма.

М. Ромм и Д. Храбровицкий (слева) на съемках фильма «Девять дней одного года». 1962

— Смотрите-ка, а теперь любовная линия неожиданно выстроилась! — восклицает Карасик.

— И Маша — молодец,— добавляет оператор Кольцатый.— Все в ней есть — и любопытство к Виктору, и интерес, и зарождающееся чувство... Молодец!

Карасик взрывается фейерверком темперамента:

— Проклятая штука — кино! Никогда не знаешь, что из чего получится. Снимали этот эпизод у кинотеатра — ведь ужас был! Почему, а?

На полпути группа «Самого жаркого месяца» оказалась в очень сложном положении— заболела и выбыла из дела актриса, которая играла Лену. Пришлось срочно искать ей замену. Вот так и появилась на площадке Маша Коренева. Лена — ее дебют в главной роли. Непрофессиональная актриса, она заканчивает Московский полиграфический институт — будет художником книги. С Машей пересняли все сцены, в которых участвовала ее предшественница...

И правда — странная штука кино... В первом варианте сняли эту сцену возле кинотеатра, на фоне толпы: ничего не получилось! Теперь все иначе: пустой бульвар. Слева вдали море, трубы завода. Справа — вдоль бульвара многоэтажные дома. И сразу — поразительный эффект! Совсем другое звучание! А ведь та же ситуация, буквально тот же текст... Прав Карасик: почему?

А на экране между тем уже другой кадр: вспыхивающий отсветами пламени мартеновский цех металлургического комбината. Движется огромная завалочная машина. Люди в сталеварских спецовках чуть не вплотную подбегают к печам, длинными лопатами привычно швыряют в раскаленные окна флюсы. И сразу не разберешь, кто из них настоящий рабочий, а кто — актер. Но вот — поворот головы, ага, это же Леонид Дьячков, а вон тот — Игорь Охлупин из театра Маяков-

Ю. Карасик и актер Б. Юрченко (справа) на репетициях фильма «Самый жаркий месяц». 1973

ского, он играет Петьку, друга-врага Виктора Лагутина... А это кто? Да Иван же Лапиков, до чего ж красиво его силуэт исчезает, прямотаки растворяется в сполохах огня... Отлично снят цех! От кадров этих на широкоформатном экране захватывает дух. Сильно действует на эмоции современная индустрия! И люди среди этого организованного буйства металла и пламени выглядят истинными богатырями — богатырями века НТР...

— Да-а...— протянул Кольцатый.— А вы знаете, как тяжко было снимать в цехе? Спереди адская жара, ведь в печке 1000 градусов, в спину — холод... А теперь смотришь — стоило мучиться, ой стоило.

— И драматургия с реальностью сцепилась. А, Боря? — спрашивает Карасик художника картины Бланка.

— Сцепилась, Юля, сцепилась.

— А как я волновался,— говорит Карасик и произносит

монолог режиссера:

— Видели б вы, как нас принимали на «Азовстали»! Поймите — ведь у них цикл, его нельзя прервать ни на минуту, одна операция идет за другой в железном ритме. Вот, скажем, уже нужно выпускать металл, или — двигать ковши, или — завалочную машину, а по цеху растянуты наши кабели, расставлены приборы, да еще операторы торчат на тележке у камеры. Но заводчане всегда шли нам навстречу — стиснув зубы, на пределе возможностей, но шли. Или, например,— нам было темно снимать, так специально для нас над одиннадцатой печью разобрали крышу, представляете? Еще: рядом с цеховой диспетчерской есть узкий, в метр шириной мостик. На этом чертовом мостике мы решили снимать любовную сцену Петьки с его девушкой. Но ширина мостика нам мала — надо было кроме исполнителей разместить на нем аппаратуру, оператора с ассистентами и вашего покорного слугу. Как быть? Очень просто, сказали цеховые товарищи, и расширили мостик в два с половиной раза. Такие кадры получились, доложу вам — с ума сойти. Фон — потрясающий. Сверху металл льется, рассыпает мириады искр, снизу тоже льется. Чувствуем — всерьез поджариваемся. И тут мысль: а не нарушаем ли мы технику безопасности?

Когда мы приехали в Жданов, явились на завод,— меня отвели к одному серьезному товарищу, и он мне обстоятельно разъяс-

нил — мол, в цехе нельзя делать то-то и то-то, категорически запрещается подходить к печи ближе чем на три метра, потому как может быть выплеск металла. Что, в общем, может привести к нежелательным для меня последствиям. Разъяснив все это, товарищ дал мне бумагу, в которой было написано, что я обо всем предупрежден, и попросил расписаться. Я расписался, но заметил, что, наверно, лучше мне ехать в аэропорт и возвращаться домой, пока со мной не случились эти самые нежелательные последствия. Товарищ очень весело засмеялся. «Ну,— сказал он,— ничего страшного тут нет, у нас люди работают по двадцать лет и ничего, живут. Главное — выполняйте правила по технике безопасности».

До сих пор не знаю, точно ли я и вся наша группа выполняли эти правила, однако, как видите, вернулись в Москву в целости и сохранности. И, кроме отснятых метров пленки, привезли сильнейшие впечатления от завода, его людей и их жизни... Если наши впечатления хоть частично отразятся в картине — ей-богу, это будет совсем неплохо.

Теперь так. Об одной сугубо профессиональной тайне: часть заводских эпизодов мы сняли в павильоне. Кстати, для этих съемок Василий Федорович Пугачев — из пиротехнического цеха студии — специально изобрел состав и приспособление, которые дают эффект льющегося жидкого металла. Иллюзия такая полная, что специалисты-металлурги смотрели отснятый материал — не заметили!

В павильоне, понятно, было поставлено продуманное освещение, где надо — брошен блик света на лицо актера, где надо — светотень. Лепи, как хочешь. Словом, эпизод был снят приподнято и опоэтизированно.

А потом мы снимали в мартеновском цехе «Азовстали». Например, Петьку оператор снимал на фоне движущейся завалочной машины, делал двойную экспозицию. Вышло отлично. Но... вижу, никак эти кадры, снятые в цехе, не стыкуются с павильонными! Почему? Потому, что рядом с ними выглядят... вы будете смеяться, выглядят недостаточно н а с т о я щ и м и. Понимаете? Самое что ни на есть доподлинное на экране свою доподлинность потеряло. Чтобы все вернуть на свое место, нужно было правдоподобное сделать чуточку неправдоподобным. Парадокс? Нет, дорогой мой,— кино.

Пришлось переснимать — пустили в ход пиротехнику, факелы, которые озарили Петькино лицо. В других кадрах — тоже добавили натуре то, чего в ней не хватало. И — состыковалось!

Потом, после просмотра, мы услышали от оператора Кольцатого:

— Помню, на заводе, бывало, идем в столовую — устали как собаки, проголодались, все мечты — о первом, втором и третьем, а Карасик все время, и за столом тоже, пересказывает мне сценарий. В сотый раз. К работе Карасик относится воспаленно — не могу найти другого слова. У него сейчас жизни помимо фильма нет. Зато при его характере, требовательности, эмоциональности уходит масса пленки. В общем, хотите знать мое мнение? Фильм может получиться.

...Кульминация действия в «Самом жарком месяце» наступает в последний день квартала. Чтобы цех выполнил программу, печь Виктора должна выдать металл к 23 часам. Для этого нужно сократить время плавки. То есть — сварить «кипучку», низкосортную сталь. Лагутин знает, что такая сталь никому не нужна, кроме «галочки» в плане она никакой пользы не принесет. А стоит продлить плавку на час — и мартен выдаст марочный металл, остро необходимый стране.

И Виктор самовольно, вопреки распоряжению начальника цеха, варит «нормальную высокосортную сталь».

Казалось бы, честный, принципиальный и мужественный поступок. Не так ли?

Но против Лагутина тотчас ополчаются и областные организации, и директор Ратомский (артист И. Владимиров), и начальник цеха (артист Б. Кудрявцев), и коллектив. Нет, не рвачи, не отсталые элементы, а кадровики, гордость завода. Ближайший друг говорит Виктору примерно так: думаешь, ты

умнее всех? Только ты один понимаешь, что хорошая сталь лучше плохой? Завод не выполнил план, подорвал свою славу! Об этом ты подумал? Люди, которые тяжело, с душой трудились весь квартал, остались без заслуженной премии. У твоих товарищей — семьи. Они премии уже заранее учли в своем бюджете, решили, на что потратить. О товарищах ты подумал?

Вот так вырисовывается основной конфликт. В финале происходит разговор Лагутина с директором. Слов мы не слышим, только видим разгоряченных, убеждающих друг друга собеседников. Кто из них прав? А может, правы оба?

Карасик, познакомив нескольких металлургов со сценарием, собрал их и спросил:

— Как вы, товарищи, относитесь к поступку Лагутина?

Оказалось, что большинство — против Виктора: самоуправство! Не дело сталевара решать, какую и когда давать плавку. На это есть администрация, ей виднее. Иначе что же — анархия начнется на производстве!

Зато всецело поддержал Лагутина консультант фильма — Герой Социалистического Труда М. М. Привалов, главный сталеплавильщик.

В третьем павильоне готовятся снимать весьма существенный кадр — монолог Виктора Лагутина перед тем, как он, действуя на свой страх и риск, плавит сортовую сталь. Монолог-размышление, монолог-кредо.

Виктор сидит за столом в комнате, где они живут с Петькой. Не очень аккуратно застланная металлическая койка, на подоконнике — горшок с цветами, мыльница, транзистор «ВЭФ»; тумбочка, на ней электроплитка, несколько стаканов; стена украшена таблицей футбольного первенства и афишей: «Поет заслуженная артистка РСФСР Ольга Воронец». Знакомые и точные приметы типичного холостяцкого общежития.

— Мотор! Начали!

Карасик, вместо партнера, подает реплику: «Что я могу, что?» И Леонид Дьячков, глядя прямо в камеру, негромко начинает:

— Всё! Вообще-то с моей стороны это не более чем красивая фраза. Мы уже третий день вместо высококачественной стали черт знает что варим. Вот тебе и «всё»... И дело даже не в качестве металла. В конце концов, две-три тысячи тонн ничего не решают. Дело во мне самом. Я хочу быть счастливым. Вот и всё. Можно спорить, что такое счастье, но я знаю одно — человек должен иметь право гордиться своим трудом. Если этой гордости нет, то ничто ее мне не заменит. Ничто. И не может без нее быть ни радости настоящей, ни счастья. Вот ведь, в чем дело, товарищ Ратомский...

— Стоп! — командует режиссер.— Очень хорошо, Ленечка. Но — определенней, тверже. Ты наконец дошел до главной мысли — ясно? Гордость — не роскошь, а насущный хлеб. И подтекст четче: иначе я жить не могу. Повторим. Приготовились!

Но тут выясняется, что какие-то нелады у осветителей. Они принимаются налаживать приборы. Прямо в лицо Дьячкову льется поток яркого и жаркого света.

— Ну? Долго еще? Тогда пусть актер уйдет. А то он сейчас разрумянится, и надо будет всю эту вашу музыку выключать...

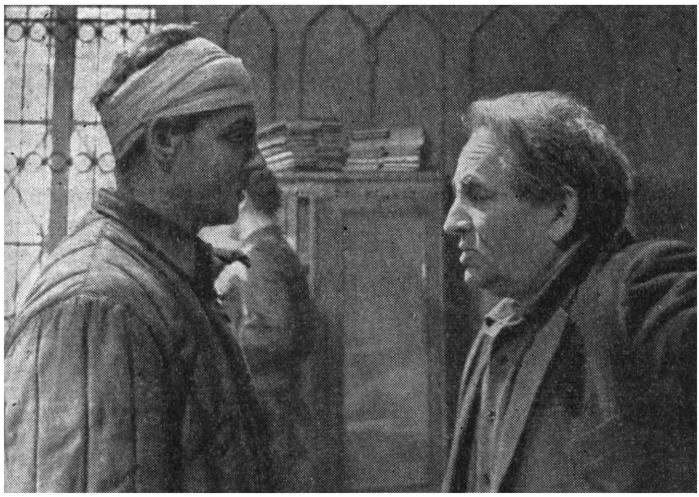
Наконец свет налажен. Опять: «мотор!»—, и Виктор Лагутин снова начинает говорить — весомо и убежденно. Лагутин — Дьячков говорит, а Юлий Карасик, я вижу, параллельно с актером, «про себя» проигрывает эпизод. С таким же внутренним напряжением, с «проникающей радиацией» эмоций.

Окончился дубль, и снова режиссер корректирует актера, добиваясь предельной точности внутреннего состояния, хода мысли, верности интонации:

— Леня, еще углубленней в себя. Ты же разозлился! «Можно спорить, что такое счастье...» — да тебе плевать на эти споры, для тебя это схоластика. Ты уверен в одном — в своем. Ты не проповедь произносишь для других. Это выстраданное, твое и для тебя...

В перерыве мы нашли Леонида Дьячкова в ночном студийном буфете.

— Вы сыграли интересные роли современников — инженера Чешкова в спектакле Ленинградского театра имени Ленсовета «Че-



Тема войны, тема подвига советского народа стала главной в творчестве А. Столпера. Экранизация романа К. Симонова «Живые и мертвые» получила широкое признание. На снимке 1963 года — А. Столпер (справа) репетирует с актером К. Лавровым

ловек со стороны» и вот теперь — рабочего, Виктора Лагутина. Сравните их, а?

Дьячков задумался. Отвечал он медленно, словно бы размышляя вслух:

— Лагутин побеждает. Побеждает благодаря силе духа, верности себе, своим представлениям о совести. Он хочет быть счастлив, а для этого — честно делает свое дело. Честно перед собой. «Вы как хотите,— думает он,— а я — я могу вести себя только так». И — возникает конфликт. Потому что его, Лагутина, внутренний императив сталкивается с реальными противоречиями бытия. Мы видим, во-первых, что недостатки организации и планирования производства приносят вред не только материальный, но — главное — духовный и моральный. Во-вторых, нельзя занимать такую позицию: «Я честный, а вы как хотите». Этого мало.

Что касается Чешкова, то в нашем спектакле акцент сделан не на рационализме этого героя, а на его гуманизме. Я считаю это правильным. Чешков мягкий, добрый человек, надел на себя броню суховатого рационалиста, чтобы совершить на заводе переворот р а д и л ю д е й. «Доброта» прежних руководителей оборачивалась неумением отладить производственный процесс, авралы и штурмы перерастали в работу на износ. «Человек для субботы или суббота для человека» — на этот вопрос Чешков ответил бы совершенно недвусмысленно. В его кабинете висит лозунг: «Советский человек ничего не должен добиваться любой ценой. Если он добивается победы любой ценой, он должен рассматривать это как поражение». Так что я никак не могу согласиться с теми, кто считает Чешкова этаким бездушным советским бизнесменом!

Я вижу родственность Чешкова и Виктора Лагутина. Я бы сказал так: Лагутин — начинающий Чешков, Чешков — развившийся, набравшийся опыта, выросший Лагутин.

А потом, сидя на железной кровати Виктора Лагутина в декорационном комплексе «общежитие», мы снова беседовали с Юлием Карасиком. Один из нас заметил, что проблемы планирования, неумирающего «вала» и качества продукции, которые ставятся в фильме, очень актуальны.

— Вы ничего не поняли,— оборвал меня Карасик.— К производственным проблемам наша картина не имеет отношения. Лагутину важно одно: чтобы он мог гордиться своим трудом!

Мы попытались возразить:

— Однако человек не может гордиться своей работой, если ее результат плох. Или —

...Недавно на экраны вышла новая работа одного из ветеранов нашего кино А. Зархи — «Города и годы». На снимке: А. Зархи (справа) на съемочной площадке с актером И. Старыгиным

не нужен. Сизифов труд — кому он в радость? Гордость, счастье труда — они связаны не только с процессом. Вот ведь ваш Виктор не ощущает счастья, когда варит «кипучку».

— Наша идея такова: никто не может заставить человека работать плохо, если он хочет работать хорошо.

— Прекрасная идея. Но ваш фильм и о том, что такой нравственный максимализм может рождать серьезные конфликты, если он оторван от сегодняшней реальности?

— Все это верно. И все-таки моя картина про радость труда. Про Труд с большой буквы. Про труд как философскую категорию.

...Да, авторы «Самого жаркого месяца», касаясь сложных и глубоких проблем, коллизий времени — философских, нравственных, социальных, стремятся во весь рост показать нашего современника, создателя материальных и духовных ценностей общества. Человека дела и человека мысли.

ТЕХНОЛОГИЯ МАГИЙ

Раньше, чем на экране появится замок Черномора, его нужно построить. В этом есть некоторая сложность — промышленность не производит сборных деталей для замков, воздвигать надо по индивидуальному проекту.

Этим занимается на студии ОДТС — отдел декоративно-технических сооружений.

Идти к ОДТС нужно мимо натурной площадки, где еще недавно размещались древние Помпеи — городская площадь с галереями, колоннадами, статуями и голубями на брусчатке — декорации к фильму Ю. Райзмана «Визит вежливости».

Вдоль забора вида странного и необычного. (Средневековая стена грубого замшелого камня упирается в кокетливую башенку барокко. За башенкой начинается яркая кирпичная кладка, а потом пошли ворота дубовые с накладными скобами кованого железа — былинные, а потом — чистая готика, а потом веселая цветная черепица, и снова древняя кладка.)

Так, вдоль веков, и идешь в ОДТС.

Мимо рыцарских доспехов. Мимо гигантских деревянных матрешек. И упираешься в совершенно нормальную дверь с табличкой «Прием заказов».

Здесь можно заказать царский трон и французские кирасы, венецианскую гондолу и космический корабль, макет предвоенного Берлина и цветущий лужок.

Зал, где на своем первом балу танцевала Наташа Ростова, стропили мастера из ОДТС.

Фильм С. Бондарчука «Война и мир» про-

шел свой триумфальный путь по экранам мира, и зал-сказка, где сами стены, казалось, излучали свет, зал, словно увиденный глазами юной Наташи (так он был задуман, а потом построен, освещен и снят),— давно разобран. Но он остался в фильме — больше, чем простой интерьер, остался как художественный образ.

Рассказывает И. П. Дутова, мастер-бутафор:

— Может показаться, что мы делаем миражи. Постоят наши замки неделю — и нет их. Стены из гранита можно поднять рукой — полистирол. Строят наши мастера декорацию — глаз не отвести от великолепия. Отсняли — и все, отслужило великолепие свой срок, пора освобождать павильон для нового фильма. А ведь как любовно строили!

Надо бы, наверное, хранить все это — какой был бы музей! Но нет пока помещения, да к тому же многие считают, что наши «тайны» раскрывать ни к чему — зритель должен верить, что все в фильме натуральное, и коль не заметит он нашей работы — вот тут-то и есть настоящее мастерство.

Он, конечно, не наивный, зритель, и о технике киносъемок наслышан достаточно. Потом, после сеанса, все может объяснить, обо всем догадается — здесь, мол, макет, а там кинотрюк. Но пока фильм идет, все эти трюки и макеты не должны для него существовать — только искусство, только правда жизни. Малейшая оплошность в нашей работе — и «полезет» в глаза картон декораций; мелочь — и нет уже чуда искусства.

Работа наша важная и ни на что другое не похожая.

Нужно, например, для фильма дом построить. Но не просто дом, а старый, стены в трещинах, штукатурка облупилась.

Построить дом — дело нехитрое, а вот чтобы «состарить» его — для этого пришлось изобрести целую технологию. Составили даже нечто вроде инструкции — она у нас висит в одной из мастерских — как имитировать трещины в штукатурке, вздутия, плесень. Это — наши маленькие хитрости. Изобретать их приходится непрерывно — каждый новый фильм загадывает новые загадки.

Вот Александр Лукич Птушко — сколько он придумал для своих сказок хитроумных трюков! Чего мы только ни делали — и змей для картины «Сампо», и комара для «Салтана», и летучих мышей для «Руслана и Людмилы», и стадо быков... Все трюки Птушко так и остались «загадкой экрана» — он разоблачать не любил... Искусство, как раньше говорили,— это магия, зачем же ее разрушать?

Впрочем, есть у этой магии одна особенность — чисто технологическая. Раньше мы и впрямь каждый новый фильм начинали на пустом месте, все надо было делать вручную. Теперь фильмов больше, выросли и объем и масштабы работ, пришла пора и в наше дело внести определенную систему.

В том же зале, где снимался эпизод «бал Наташи Ростовой», вся богатая лепка делалась вручную из папье-маше. Сейчас подобные детали мы штампуем из винипласта. Стараниями наших энтузиастов собралась уже довольно большая коллекция штампов — орнаменты, лепка, детали, фактура стен. Проходили мимо нашей стенки? Это что-то вроде выставки образцов, а заодно и испытательный стенд: как поведет себя наша продукция в дождь, в снег? Два года уже стоит, и ничего...

За последнее время наш цех очень изменился — обзавелся техникой, новыми материалами. Иван Васильевич Матиец, один из старейших работников, может рассказать, какого труда стоила ему наша коллекция орденов, медалей, наградных знаков всех веков и народов. Создан каталог штампов, и если теперь для фильма понадобится шеренга гусар, все сплошь в орденах — ордена эти можно изготовить за два дня.

Но только делается это все, так сказать, на чистом энтузиазме. К сожалению, нет у нас ни книг, ни учебников по бутафорскому делу, мало мы знаем о работе своих коллег на других студиях. Поэтому и приходится иной раз изобретать велосипед.

Так что и в нашем бутафорском деле нужна своя научно-техническая революция.

НА СЪЕМКАХ 73-го. «БЕЛЫЙ ДЕНЬ» *

...Как будто вышел человек
И вынес, и открыл ковчег,
И все до нитки роздал...
Б. Пастернак

Обычно рассказ о том, что снимается фильм, мы начинаем либо с изложения его сюжета, либо с констатации «сверхзадачи», как пишут в учебниках, с «идейного замысла» авторов... Стараясь вскрыть этот замысел или угнаться за сюжетными хитросплетениями, мы редко пытаемся проследить, из чего же, из каких компонентов, каких составляющих сложится художественный строй будущего фильма, как, какими средствами выявляется его идея. Тем более что «идея» в кинематографических произведениях все чаще подсказывается отнюдь не перипетиями фабулы, а и атмосферой кадра, характером движения камеры, деталями обстановки действия, контрапунктами звука и изображения.

У Андрея Тарковского пристальное внимание к деталям и «мелочам» выражено особенно отчетливо; только научившись «видеть» их, ставить в логическую зависимость и соподчиненность друг с другом, зритель сумеет вступить в диалог с его кинематографом.

Сегодня Тарковский снимает фильм под условным названием «Белый день», сценарий которого написан им совместно с А. Мишариным. Он работает в содружестве с оператором Г. Рербергом и художником Н. Двигубским, главную роль исполняет актриса Маргарита Терехова. Фильм воссоздает несколько эпизодов из жизни одной женщины, жизни, не отмеченной никакими выдающимися событиями (или, во всяком случае, не эти события интересуют авторов), но жизни исключительной, как любая человеческая жизнь.

Сюда войдут сцены в типографии, где героиня проработала корректором многие годы, сцены на хуторе, куда она выезжала с двумя своими малышами в далекие довоенные годы. Голодное военное время станет для нее, как и для всех, жестоким испытанием ее духовной стойкости. Героиня познает трепетность ожидания любимого и вечную горечь, поселенную в ней его уходом. Эпизоды жизни этой женщины возникнут в картине в контексте авторского восприятия — из сегодняшних дней его жизни (автор — сын этой женщины). Казалось бы, камерные по-своему внешне-событийному ряду сцены жизни героини «прослоят» хроникальные кадры военных лет, довоенная хроника первых полетов в стратосферу, испанская хроника 1938 года. Будет реалистическая доподлинность событий, теперь уже принадлежащих прошлому, — и ностальгическое беспокойство сегодняшних снов. «Малые» воспоминания детства и крупнейшие события, потрясавшие мир, объединятся настойчивым авторским стремлением обернуться на пройденное и пережитое, чтобы поделиться своим сегодняшним ощущением Матери, Детства, Жизни, своим беспокойством о невосполнимости того вечного долга, в котором мы все находимся перед «малым» и «большим» миром, нас окружающим.

На съемках натурных сцен в подмосковной деревне можно было воочию наблюдать, из чего «лепится» образ будущего фильма, какое придирчивое внимание уделяется в группе «мелочам» — деталям, аксессуарам, всем тем мизерным кусочкам и осколкам, которые только потом, впоследствии, сшитые нитью режиссерского замысла, обретут назначенное им место в рамках законченного целого.

— Меня всегда удивляли режиссеры, которые могли утверждать, что, уже приступая к съемкам фильма, видят его законченным, завершенным целым,— говорит Тарковский.— Для меня это немыслимо, прямо-таки фантастично. Даже имея точно определившийся для себя замысел, я никогда не знаю формы его конечной «отливки». Прощупываются только какие-то интонации, подробности настроений того или иного кадра, сцены — но и они так подвижны, изменчивы... Фильм, с моей точки зрения, делается не за столом — он непременно корректируется и подсказывается самой жизнью, если сказать точнее, то он «оформляется в самой жизни».

Думаю, режиссер, точно следующий только

* Эта глава написана О. Сурковой.— *В. И.* и *В. К.*

«Выбор цели»

С. Бондарчук в роли Курчатова
(режиссер И. Таланкин)

Л. Дьячков в роли Лагутина
(режиссер Ю. Карасик)

«Белый день»

В главных ролях — М. Терехова и О. Янковский
(режиссер А. Тарковский)

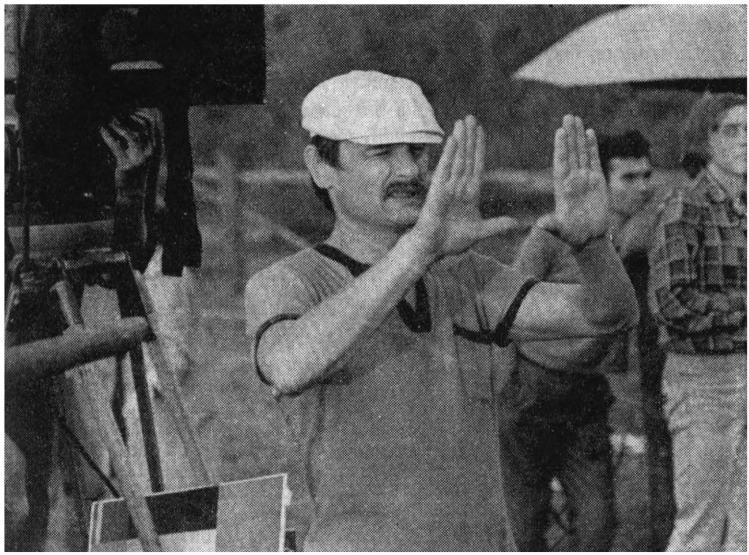
Эскиз к фильму художника А. Кузнецова
(режиссер Р. Быков)

изложенному им на бумаге, непоправимо обкрадывает себя. В фильме замысел получает свое кинематографическое выражение тогда, когда шлифуется и дозревает в наблюдении за непрестанной текучестью живой жизни, окружающей нас. Художник кино не свои режиссерские придумки экранизирует — он создает произведение из кусков самой действительности — это его «рабочий материал», который он должен так же чутко различать, так же безупречно точно на него реагировать, как, скажем, скульптор на качественные особенности мраморной глыбы, которую ему предстоит тесать.

...Едва закончив работу над своей первой картиной «Иваново детство», Тарковский писал, что зафиксировал для себя одну закономерность: если снимаемая натура волнует автора, говорит ему о чем-то, то волнение это неизбежно сообщается и зрителю. Работая сейчас над своим четвертым фильмом, Тарковский вместе с оператором Г. Рербергом снова и снова отыскивает тот единственный, оптимальный для него вариант снимаемого кадра, когда запечатленный в этом кадре жизненный миг как раз и оказался бы этим особым, индивидуальным впечатлением.

Становится понятно, почему однажды Тарковский искренне недоумевал и огорчался: «Вот ведь никто из моей группы не провел на площадке, на натурной декорации, скажем, часы восхода, заката, разное время суток — в разную погоду, с разным освещением, чтобы понять, как «живет» этот наш «материал», «чем дышит»... А ведь его надо знать, любить, чувствовать, наконец...»

В поисках этого точного ощущения жизни в кадре режиссер и оператор много раз оговаривают, пересматривают, передумывают каждую деталь. Должен или не должен блестеть мост через речку, как добиться того, чтобы он вначале блестел, а потом «растворился» в темноте противоположного берега. «Исследуется» и речная протока, где будут бултыхать ногами маленькие герои картины; потому что и взбаламученный, поднимающийся со дна ил, и «характер» водорослей, и глубина, и окраска воды должны оказаться не нейтральными, а точно адресованными к определенным слоям зрительской памяти.



А. Тарковский на съемках фильма «Белый день». 1973

Сколько внимания уделялось простому белому эмалированному тазу, в котором будет собираться дождевая вода!.. Как укладывались рядом с ним какие-то два «случайных» куриных перышка, как добивались, чтобы на дно его осели частицы пыли, песка... Мелочи? В ином случае — да. Но для верной оценки фильмов Тарковского едва ли не главное — научиться понимать язык многоголосия предметного, материального мира, словно одушевляемого целенаправленной волей автора. «Мелочи» эти в фильмах Тарковского определяют всю ту образную структуру, в которой и покоится замысел. В чем же он состоит?

— Очень трудно говорить сегодня о замысле картины, потому что она нам представляется по-особому трудной и сложной. Это оригинальный сценарий, построенный на моих личных воспоминаниях. В предыдущей картине «Солярис» я интерпретировал роман Станислава Лема — эта задача была, пожалуй, легче для исполнения: к прочитанному возникает довольно точное и устойчивое отношение, которому следуешь. Отношение же к собственным жизненным наблюдениям, к самому себе трудно сформулировать сколько-нибудь однозначно,— выразить такое отношение сложнее, но и интереснее.

О нашей картине не расскажешь коротко, может быть потому, что в ней мне хотелось бы оказаться наиболее независимым от других искусств и прежде всего от литературы. Я впервые пытаюсь не экранизировать сюжет, пусть даже пропущенный через собственное восприятие, но сделать саму свою память, свое мироощущение, свое понимание или непонимание чего-то, свое состояние, наконец,— предметом фильма. Собственно фильм и должен стать ничем иным, как процессом вызревания моего замысла, хотя автора как такового в кадре не будет. А вот закадровый его текст будет важен, и только в сцеплении с хроникой и некоторыми другими изобразительными пластами фильма доподлинно воссозданные игровые сцены прошлого смогут обрести необходимую смысловую емкость. Должна будет возникнуть тема нравственного начала в искусстве и в жизни, в самом отношении искусства к жизни — в философском, а не эстетическом освещении этого вопроса. Для этого мы, еще раз повторяю, попытаемся приобщить зрителя к нашей памяти, нашему опыту, нашим сомнениям, мучениям и постижениям. Сумеем ли мы быть честными перед ним и перед собой, сумеем ли «раздать» себя до конца, чтобы фильм стал для нас самих своего рода очистительным нравственным поступком — этот вопрос и предстоит нам решать.

НЕ СЧЕСТЬ АЛМАЗОВ...

По комнате, говорят, можно судить о ее жильце. Как — трудно объяснить, а все-таки можно. По обстановке, по характеру обоев и картинам на стенах, по тому, как лежат на столе книги... Вы уехали в командировку, и комната осталась пуста. Постояла месяц, ничего не изменилось, а стала словно бы нежилой — ушла из нее жизнь.

Как это происходит?

Мало кому приходится задаваться подобными вопросами — что от них пользы?

Приходится разве что тем, кому нужно в о с с о з д а т ь эту комнату на экране.

Строят декорацию, подбирают мебель, аксессуары, реквизит, тщательно подбирают, обдуманно и придирчиво, долго мучаясь в поисках места каждому предмету. Собирают комнату, а на самом деле — уже собирают, по детали, по штриху, о б р а з ее будущего хозяина.

Ох, это трудная работа. Трудная уже потому, что нужно точно знать, какой реквизит может понадобиться в кадре. Часы? Часов в о о б щ е не бывает. Бывают дешевенький будильник или массивные настенные, бывают легкомысленные фарфоровые с розовыми амурами или строгие, старинные, много повидавшие на своем веку, немое олицетворение традиций, бывают ультрасовременные, какой-нибудь ракетообразной формы, или всем знакомые смешные ходики с кошкой, делающей глазки, и с утюгом вместо гири. Шесть часов — вот вам уже интродукция к шести человеческим характерам.

И. Хейфиц в забавной книжке «Фиолетовый гусь» рассказывает историю о том, как сценарист написал в своем сценарии: летела такая большая темная птица. И о том, сколько потом стоило труда найти для съемок не просто птицу, а именно большую и темную. Найти, кажется, так и не удалось, и ее роль пришлось сыграть скромному домашнему гусю, покрашенному чернилами в дикий фиолетовый цвет.

Смеются в кино обычно потом, когда фильм снят и можно предаться воспоминаниям. В процессе поисков большой темной птицы кинематографистам не до смеха, так как горит план, и уходит солнце, и торопит дирекция, и мыкаются, теряют форму актеры, а птицы нет и нет, а нужна она позарез.

Поэтому лучше бы, конечно, птицу найти еще до съемок. В процессе подготовки. Есть и такой цех на «Мосфильме» — цех подготовки съемок, о размахе его работы можно судить хотя бы по штатному расписанию: 350 сотрудников нескольких десятков профессий.

Вместе с начальником цеха Юрием Андреевичем Воронковым мы ходим по мастерским цеха, разбросанным по всей громадной территории студии. Ходим по складам, похожим на музеи или антикварные магазины. По съемочным павильонам, уже обставленным мебелью и реквизитом разнообразнейших эпох. Автокары везут мимо нас по коридорам студии древние дубовые шкафы для фильма о последних днях дома Романовых и сверкающее белизной медицинское оборудование для сцены в госпитале из фильма «Выбор цели», школьные парты везут для детской картины «Кыш и два портфеля» и авиационные кресла для декорации «ТУ-104», которая предстанет перед зрителями в только что запущенной ленте «Взлетная полоса».

Заходим в швейную мастерскую: целое ателье, работающее исключительно по «индивидуальным заказам». Шьют здесь все, от генеральского мундира до причудливых платьев, какие носили рубенсовские дамы эпохи Возрождения, от крестьянской рубахи до легкой греческой туники.

Заходим в красильню, где в чанах-боксах пузырится цветное варево.

В обувную мастерскую, где священнодействует Ефим Лазаревич Подобрянский, возвысивший древнее сапожное ремесло до уровня художественного творчества.

Он долго не отпускает нас, показывает эскизы, чертежи, фотографии, обувь показывает самую причудливую и невероятную.

— Это для «Тиля Уленшпигеля», такую носили простолюдины. Вот сапоги для Распутина, видите, с «гармошкой» — как их делать, никто уж не помнит. Ездили, спрашивали во всех театрах, к старикам наведывались — потерян секрет. Самим пришлось изобретать — заново. Это — плетенки, делали их для «Визита вежливости», для древних Помпей, тоже заново учились, а теперь вот они в моду вошли. Все, все возвращается... Ну, это для медведя, это неинтересно... Вот! Гетры! Знаете, их тоже уже не умеют делать. Просто поразительно, как исчезает ремесло, буквально на глазах.

Из обувной мастерской — в мастерскую шорную. Тянет оттуда полузабытым запахом славной кожаной сбруи и упругих седел, запахом века домоторного, доавтомобильного, добензинового и потому, наверное, вызывающим ощущение богатырского здоровья и силы. А может быть, ощущение это идет от Ильи Муромца, который бьется тут на фотографии со Змеем, или от лихой кавалерийской атаки на афише фильма «Война и мир», или от гривастой залетной тройки — целая выставка тут, в шорной мастерской. Работает здесь династия Ранковых. Старший — Алексей Герасимович, на студии вот уже сорок один год. Сейчас он один из немногих оставшихся в стране специалистов шорного дела. Сорок один год назад Алексей Герасимович не был человеком специальности творческой, а был транспортником. Студия располагала в то время мощным гужевым парком в сорок лошадей, на которых съемочные группы ездили в тогдашние киноэкспедиции. Автобаза сегодняшнего «Мосфильма» справляется с этим лучше, лошадь стала существом редким и несколько даже экзотическим, ее берегут для

кино, как антиквариат, а сохранение уходящей в прошлое профессии взял на себя Алексей Герасимович. Шутки шутками, а ведь большое дело! Придет век рейсовых звездолетов, кому тогда с лошадью управиться? Кто сбрую изготовит, снаряжение изладит? Кто в год столетнего юбилея «Мосфильма» русскую тройку поведет в суперленте из древней жизни? Думать об этом нужно уже сегодня.

А это склады костюмов. Старинных и новейших. Кафтаны приказчичьи, юбки с рюшками, дохи боярские, дорогие собольи душегрейки, костюмы мужские — «двойки» и «тройки», платья женские типа «мешок» и типа «бутон», тяжкий бархат и невесомый шелк, ленты, стеклярус, ткани золотошвейные, сработанные руками мастериц из старинного города Торжок.

Склад военных костюмов — более 120 тысяч «единиц хранения». Висят плечико к плечику, ряд в ряд, мундиры гусарские и солдатские шинели, формы армий всех времен и народов, обмундирование для «высших чинов» — костюмы заслуженные, сыгравшие во многих хороших фильмах. Каждому соответствует карточка в каталоге. Самая последняя — за номером 127475 — свидетельствует о существовании рубашки цвета хаки, только что сшитой для фильма «Выбор цели».

Самая первая, потертая и пожелтевшая,— «кафтан грубошерстный зеленый стрелецкий», снявшийся в фильмах «Борис Годунов», «Капитанская дочка», «Сказка о царе Салтане», «Иван Грозный», «Хованщина»...

Костюмы, таким образом, не висят на радость моли, они в беспрерывном движении, и потом, когда в студийных коридорах нас обгоняла, вздернув юбки XIX века, хрупкая дама в муаровом платье с великосветским шлейфом и интуристовской сумочкой через плечо, когда спешили в «творческий буфет» и выстраивались там в живописную очередь принцы в кружевных жабо, цыгане в цветастых рубахах и зеленых штанах клеш, хрупкие золушки-белоснежки и кровожадные бедуины, мы вспоминали о цехе подготовки съемок с его невообразимо громадными владениями, перед которыми бледнеют все сокровищницы, начиная от традиционной пещеры Али-Бабы и кончая пещерами оперными, каменными, где, как известно, не счесть алмазов, как, впрочем, и жемчужин в море полуденном.

Напоследок заглянем в книгу заявок съемочных групп. Здесь зафиксировано то, что еще предстоит раздобыть администраторам «оперативной группы».

«Для фильма «Высокое звание» — привезти 300 кг соломы.

Для фильма «Молчание доктора Ивенса» — искусственные глаза человека и животных.

Для фильма «Авария» — 50 горшков герани...

(Старший администратор Г. И. Каневская: — Оказалось, никто герань теперь не держит. Искали во всех оранжереях, и все безуспешно. Нашли где-то далеко от Москвы, совершенно случайно.)

Для фильма «Бегство мистера Мак-Кинли»— постельный комплект цветной, для миллионерши, смесители для коктейлей и американский телевизор.

Для фильма «Агония» — дать в «Вечерку» объявление о покупке костюмов и реквизита 1900—1916 годов.

Для фильма «Вечный зов» — взять напрокат винные этикетки 1900—1910 годов.

Для фильма «Кыш и два портфеля» — найти собаку-овчарку, ищейку и 15 собачьих клеток.

Для фильма «Легенда о Тиле Уленшпигеле» — приобрести перья петушиные, гусиные, фазаньи и павлиньи...»

Можно бы, конечно, «Мосфильму» завести и свою павлинью ферму. Только вдруг завтра для съемок понадобится колибри или птица киви, которая, как говорят, не летает, но обладает характером вздорным и вредным. Что тогда?

НА СЪЕМКАХ 73-го. ЛЮБОВЬ? ЛЮБОВЬ!

В седьмом павильоне режиссер Андрон Михалков-Кончаловский и оператор Леван Паташвили снимают картину «Романс о влюбленных». Очередной эпизод — «Ночь после свадьбы». Когда входишь в декорационный

комплекс, возникает доподлинное ощущение, что ты попал в такую обычную, такую привычную квартиру старого дома, каких множество в центре Москвы. Здесь не часто наводят ремонтом лоск, кое-где облупилась штукатурка, на входных щербатых дверях — несколько почтовых ящиков, по числу соседей, здесь царит устойчивый и старомодный уют, который есть лишь там, где из поколения в поколение живет одна и та же семья. В комнатах ничего броского, модерного — вещи здесь верно служат десятки лет, притираются к своим владельцам, принимают как бы «форму их бытия», почти одухотворяются. «Уважаемый шкаф», чья дверца, как живая, отворяется, когда на ближнюю половицу ступает хозяйка; «уважаемая ширма», отделяющая от столовой бабушкин угол; «уважаемая кровать» — огромная, металлическая, с шишечками на спинках, такую не разыщешь на огромных шахматных пространствах Бескудникова, Матвеевского, Зюзина, Чертанова или Бирюлева... На стене в бабушкином углу — множество фотографий, групповых и портретов, полувековой, а то и больше, давности: все больше мужчины в дореволюционной флотской форме, в стоячих воротничках, в серебряных погонах, в лихих усиках...

Вот где живет героиня — московская современная девочка Таня. О переломном моменте в ее жизни — сегодняшний эпизод: отшумела свадьба, и супруг-хоккеист на руках (только так и может поступить молодожен в квартире, где сам воздух полон добрых старых традиций) вносит Таню в спальню...

Тщательнейше готовится к съемке режиссер. Обсуждает с актерами Леной Кореневой и Александром Збруевым и всю композицию сцены, и каждую деталь, и спорит, и снова обсуждает, репетирует, пробует так и эдак, и опять спорит, и опять репетирует... И каждый раз, когда репетиция прерывается спором, а спорит главным образом Збруев («Понимаете, Андрей Сергеевич, не чувствую я этого, неудобно мне так, ну, смотрите — я усаживаю ее на кровать, а сам... что сам? Иду к окну, говорю о луне... Так не бывает, неправда это... не могу я так»),— каждый раз Кончаловский заботливо набрасывает на Лену свою дубленку — актриса в подвенечном кружевном мини-платьишке, а в павильоне — холод. Святая заповедь — пуще глаза береги актера!

И наконец решение вызрело.

— Это мне нравится,— говорит режиссер.— Он стоит с ней на руках. Не идет, а уже в комнате. С этого начинается кадр. Ты, Саша, немного растерян. «Милый»,— говорит Таня. Тут — бам-м — ночная птица ударяется о стекло. Ты идешь с Таней на руках к окну. «Какая большая луна...» — «Не хочу луны, не хочу ничего, хочу только тебя, мой милый... так хочу быть счастливой...»—«Я уже счастливый...» Это хорошо. Это эмоционально... А потом — укрупнение. Два портрета... Хорошо! — и к обоим актерам: — Мы эту сцену разложили, мы ее анатомировали, а вы должны сыграть на одном дыхании...

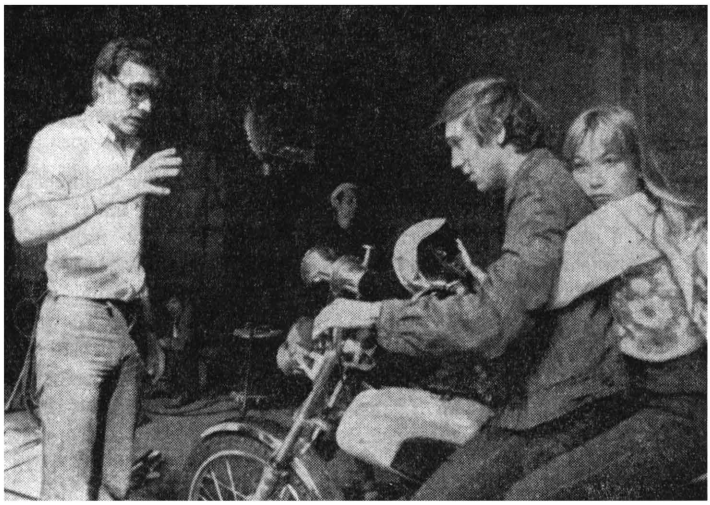
И — играют! Перед камерой, на глазах нескольких десятков людей — участников съемки, рождается это публичное одиночество, эта трепетная, пронзительная, интимнейшая сцена... Два часа филигранной работы на площадке ради двух минут экранного времени...

Так делается кино... Трудно, мучительно, во всю силу человеческих чувств и актерских талантов.

...Эпизод этот происходит во второй жизни Тани, главной героини фильма. В первой жизни была первая любовь, любовь-порыв, любовь-откровение, любовь-головокружение, безоглядная и всепоглощающая, когда кроме нее нет для людей ничего в жизни, когда любовь — это и есть сама жизнь.

А потом уходит на военную службу Танин жених Сергей (артист Е. Киндинов), в морские десантники на Тихий океан, и гибнет там, спасая людей во время моретрясения — цунами. Без Сергея нет жизни для Тани. Без Сергея она гаснет, гибнет... Ее возрождает новая любовь — совсем иная, чем та, прежняя, первая. Выстраданная, умудренная, взрослая. Несравненно более земная.

Однако случилось так, что на самом деле Сергей остался в живых. Сила воли и сила



А. Михалков-Кончаловский (слева) репетирует с актерами Е. Киндиновым и Е. Кореневой на съемочной площадке фильма «Романс о влюбленных». 1973

солдатского товарищества спасла его и его друга. Они вышли к людям. Сергей получил орден за геройство и вернулся домой.

А Таня — замужем. Она счастлива. Безысходно горе, безысходна трагедия Сергея. Он идет к Тане, он требует, он просит, он молит любви.

Но Таня говорит, что он не вправе, не может ни требовать, ни, тем более, просить. Потому что т о й, прежней Тани нет. Та — умерла вместе с т о й любовью.

Сергей этого не понимает. Он рвется в драку с мужем Тани. Там, на флоте, он понял силу силы. Но он не понимает, что силой не вернуть любви, что в любви сила — бессильна. А когда понимает — умирает. Нет, не физически, а душой — так, как умерла Таня, узнав, что он погиб.

Сергей существует механически, привычно. Ведет свой автобус. Обедает в столовой. Спит у себя дома. Женится. Не потому что полюбил, хотя он и говорит Люде (артистка И. Купченко) о своей любви, а потому, что так делают все. И главное — от одиночества.

Он воскресает, когда жена рожает ему сына. К нему снова возвращается способность любить, любовь, а значит — жизнь...

Вот так возвышенно, романтически хотят рассказать о любви наших молодых современников сценарист Е. Григорьев и режиссер А. Михалков-Кончаловский. Думается мне, что в такой трактовке, в таком замысле есть полемический вызов тем, кто считает, что от любви не умирают в наш рационалистический век...

...Не сразу остановил свой выбор режиссер на Лене Кореневой, студентке третьего курса училища имени Щукина. Точнее — сразу, и не сразу.

Направление актерского ее таланта было как раз таким, какой нужен был исполнительнице роли Тани: ее раскованность, открытость, свежесть, страстность. Но Кончаловский видел свою героиню внешне иной: более броской, высокой, длинноногой. И решил продолжить поиск.

Весной прошлого года в «Вечерке» появилось объявление о том, что «Мосфильму» нужны для съемок девушки от 16 до 18 лет. Желающие приглашались явиться на студию в ближайшие субботу и воскресенье.

В проходную студии, где происходили «смотрины», пришло три тысячи девушек. Из них выбрали для проб сорок. Сколько было слез, разочарований, подлинного горя! Евгений Григорьев, который просидел на отборе оба дня от звонка до звонка, кажется, переживал, как отвергнутые кандидатки все

вместе. Чуть не каждую он пытался утешать, ругал кино, говорил, что оно не стоит даже одной слезинки...

Ни одна из сорока «счастливиц» не удовлетворила актерскими способностями Кончаловского. И он снова вернулся к Лене Кореневой. Позвонил ей, сказал, что она будет сниматься. Лена заплакала.

И тут произошел странный феномен: когда ее утвердили и начались репетиции, все с удивлением и радостью обнаружили, что она и внешне стала куда больше похожа на ту Таню, какой с самого начала хотел ее видеть постановщик...

Вот какую историю рассказали нам ассистенты режиссера по актерам Галина Бабичева и Виктор Трахтенберг... Так вышло, что одновременно на «Мосфильме» снимаются в главных ролях сестры Кореневы: Маша — у Юлия Карасика, Лена — у Андрона Кончаловского...

— Что же это за фильм, в котором вы снимаетесь? — спросили мы Лену.

— У Андрея Сергеевича в кабинете висит картина: солнце и облака. «Вот такой должен быть наш фильм»,— сказал он мне. По-моему, «Романс о влюбленных» — история современных Ромео и Джульетты. Наши герои тоже умирают от любви — не физически, но умирают. Вместе с любовью.

— Вы — Джульетта. Но кто же Ромео? Ведь у вашей героини два любимых?

Лена размышляет. Потом, размышляя же, отвечает:

— Наверно, оба. Знаете, какая мысль в фильме? Человек может любить не один раз, так часто складывается жизнь. Но каждая любовь — единственная. Первая любовь Тани — сказка, юность, стихия, в ней каждый из любящих только берет. Вторая любовь — реальная жизнь, где главное — отдавать, отдавать другому все, что у тебя есть. Первая — только чувство. Вторая — и чувство и мысль. Если человек остается жить — он должен любить. Если он не может любить— он умирает. Между мной и моей героиней нет полного совпадения, хотя, мне кажется, мы похожи. Ведь жизнь Тани, тот ее отрезок, который она проживает в картине, мне кажется,— не частный случай, а обобщение, символ тех внутренних катаклизмов, которые неизбежно переживает юный человек, когда сталкивается с жизнью. Бывают моменты, когда все вроде бы теряет цену и смысл для человека — такова сила переживаемой им трагедии. Ни музыка, ни стихи, ни живопись не помогают. Постепенно жажда жизни берет свое. Но вылечивает от любви только любовь.

— Вам очень хотелось сниматься?

— Откровенно? У меня не было такой жажды — в кино во что бы то ни стало. В любой фильм, на любую роль. Но у этого режиссера и в этом фильме — очень!

...Мы сидели с Кончаловским в его монтажной, он просматривал материал картины, давая указания монтажеру, и одновременно отвечал на наши вопросы.

— Современные Ромео и Джульетта? Нет. То есть, конечно, в чем-то Ромео и Джульетта, поскольку это о любви. Но мы снимаем фильм не о любви между конкретными людьми, а о любви, которая творит Человека. О том, что происходит с Человеком и в Человеке, когда любовь приходит и когда она уходит. Мои герои выросли в самой обычной среде, они обыкновенные, ничем особым не примечательные молодые люди, кроме одного — они обладают талантом к любви. А кто вам сказал о современных Ромео и Джульетте? Лена Коренева? Ну, это хорошо. Она и должна так думать...

Мы были свидетелями, как режиссер показывал своему гостю, французскому режиссеру Паскалю Обье, а потом — руководителю творческого объединения Сергею Федоровичу Бондарчуку декорацию «Командный пункт флота» — огромный, во всю стену пульт со множеством интеграторов, синхронизаторов, телевизоров, еще каких-то неведомых нам приборов, гигантское табло на другой стене, план маневров, нанесенный на огромное стекло, вертящиеся кресла для офицеров и операторов штаба. «И все это работает»,— с какой-то почти детской радостью объяснял Кончаловский; и вправду, по его команде замелькали

на приборах цифры, и поползли световые кривые, а на телеэкранах возникли впечатляющие кадры маневров всех родов вооруженных сил. Герой картины мужает на морской службе, он учится бороться против врагов и спасать людей, становится героем.

Мы спрашиваем Кончаловского, почему в картине о любви такую большую нагрузку несет линия, связанная с армией, с военной службой Сергея.

— Армия — это тема гражданственности,— отвечает режиссер.— Тема современности, могучей техники, величия нашей страны — величия государственного, человеческого, географического. Конечно, любовь во все времена и повсюду — как чувство — одинакова. Но эпоха, воздух страны, ее традиции, ее идеи накладывают отпечаток на то, как люди чувствуют и поступают не только в общественных своих деяниях, но и в личной сфере. Поэтому я и сталкиваю в своем фильме микромир человеческого сердца — и макромир нашей эпохи, нашей страны. Вот все, что я могу и хочу вам сказать. Уж простите за немногословие.

Часто режиссеры объясняют: я делаю такой-то и такой-то фильм. А потом получается нечто совсем иное. Лучше уж подождать, пока картина будет готова и заявить: то, что вышло, я и хотел снять. В этом — тоже мужество режиссера. Шутка, вы говорите? Ну, как сказать...

НА СЪЕМКАХ 73-го. ЧЕТЫРЕ ЧАСА ОТАКАРА ВАВРЫ

Разговор чехословацкого режиссера Отакара Вавры с заместителем главного редактора «Мосфильма» Леонидом Нехорошевым был деловым и сугубо конкретным.

В А В Р А. Вот относительно эпизода, где начинается первая волна боя. По-моему, лучше сразу показать сражающихся солдат. Я хочу вставить кусок из того варианта сценария, который написал Фигуровский. Солдаты уже в окопах, бьет противотанковое ружье, летят гранаты. Повар, который только что привез обед, ранен. Его ведут в церковь...

Н Е Х О Р О Ш Е В. Но вы же сами, товарищ Вавра, говорили, что так не было...

В А В Р А. Не было, но могло быть. Но только у Фигуровского эта сцена происходит при немецкой артподготовке. А я думаю, что артподготовку надо заменить танковой атакой. Сначала на экране солдаты спокойно обедают, затем — начинают рваться танковые снаряды, чехи бросаются к оружию, отбиваются. А потом уже зритель увидит сами танки.

Н Е Х О Р О Ш Е В. Но танки-то могут стрелять только с дистанции прямой видимости. Чешские наблюдатели должны их увидеть раньше.

В А В Р А. Зато это драматичней!

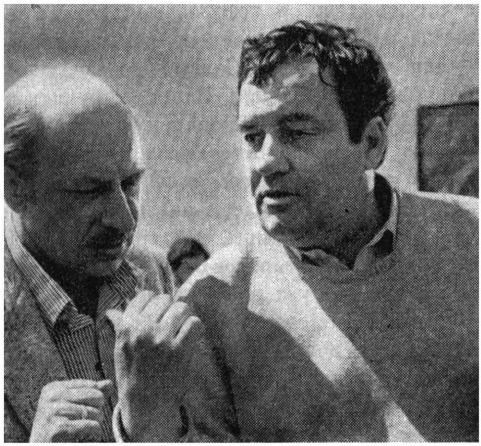
Н Е Х О Р О Ш Е В. А если сделать, например, так: показать какого-нибудь солдата — он продолжает работать ложкой, хотя наблюдатели уже кричат: «Танки!» В этом будет и ситуация — для солдата поесть перед боем горячего вовсе не последнее дело! — и индивидуальный человеческий характер.

В А В Р А. Хорошо. Пусть танки уже атакуют, но мы их еще не видим. В конце концов, все решит монтаж.

Н Е Х О Р О Ш Е В. Вы правы. Все зависит от монтажа. Покажи мы, что танки идут, а солдаты спокойно едят как ни в чем не бывало — обедают,— никто не поверит. Другое дело, если смонтировать наоборот...

В А В Р А. Согласен. Достигнем драматизма монтажом. Давайте, товарищ Нехорошев, в понедельник встретимся еще раз и окончательно решим. В деталях...

...Этот день для профессора Вавры, постановщика советско-чехословацкого фильма «Соколово», был крайне напряженным. В 15 часов 55 минут самолет из Праги приземлился в аэропорту Шереметьево. Игорь Битюков, режиссер фильма с советской стороны, и директор картины Александр Ашкинази усадили чехословацких товарищей в машину и тотчас повезли в Красногорск. Здесь, в Центральном государственном кинофотоархиве, они увидели уникальную кинохро-



Э. Рязанов репетирует с актером Е. Евстигнеевым на съемках фильма «Необычайные приключения итальянцев в России». 1973

нику сражения на южном крыле советско-германского фронта в марте 1943 года, как раз в те дни, когда 1-й Чехословацкий батальон полковника Людвика Свободы получил боевое крещение под селом Соколово, что в сорока километрах к юго-западу от Харькова.

Из Красногорска Отакар Вавра примчался на «Мосфильм», где его с нетерпением ждал редактор Леонид Нехорошев. Было 19 часов 15 минут. После знакомой уже читателю беседы Игорь Битюков пригласил чешского режиссера в кинозал — надо было познакомиться с пробами актеров.

«...Когда я, французский критик, думаю о советском кино, о его артистах, режиссерах, операторах, о простых рабочих, я прежде всего вспоминаю студию «Мосфильм»...

В Москве С. М. Эйзенштейн начал снимать и закончил... свой «Броненосец «Потемкин». Этот фильм, произведший действие громового удара, до сих пор... заставляет биться сердца всех тех, кому близки идеи революции. «Броненосец «Потемкин» возвестил миру великую новость: родилась кинематография нового типа, первая советская социалистическая кинематография, призванная разрешить противоречия, существующие в капиталистических странах между искусством и ремеслом кино. Кино — наиболее важное из всех видов искусств — было поставлено на службу трудовому народу.

В различные периоды «Мосфильм» почти никогда не прекращал выпускать значительные произведения, явившиеся большим вкладом в искусство кино. Фильмом «Пышка», в котором Михаил Ромм проявил свою режиссерскую индивидуальность... закончилась эпоха немого кино. Песня «Веселых ребят», вырвавшись из студии живой волной, прокатилась по всему миру. Успех Александрова как мастера комедии растет... Вскоре с ним вступает в братское соперничество режиссер Пырьев... В предвоенные годы мы, французы, были приятно поражены тем, как тонко еще тогда не известный нам Райзман в фильме «Последняя ночь» сумел передать человеческие чувства. Одновременно, но в совершенно ином тоне Михаил Ромм в фильме «Ленин в 1918 году» воспевает Октябрьскую революцию. Юткевич в своем, свойственном только ему стиле создает картину «Человек с ружьем». С талантом Рошаля мы знакомимся в фильме «Петербургская ночь». Эйзенштейн и Прокофьев объединяются вместе в работе над картиной «Александр Невский», явившейся эпопеей нового вида, драматическим произведением, кантатой, отражающей любовь к родине и ненависть к угнетателям.

...Я не беру на себя смелость говорить о будущем «Мосфильма». Тем не менее я рад отметить, что эта студия... интенсивно работает во всех жанрах, привлекает к работе молодые таланты, ищет новых авторов и новых исполнителей...»

Жорж Садуль. — Сб. «Мосфильм», вып. 1. М., «Искусство», 1959

«— Куросава-сан, извините за некоторую прямолинейность, но не могу удержаться от вопроса: почему вы решили делать фильм на «Мосфильме», а не у себя на родине?

— Охотно отвечу на этот вопрос. Прежде всего хочу подчеркнуть самое важное для меня. Советская страна дает мне такие возможности для создания картины, о которых я мог только мечтать. Меня не ограничивают в сроках, а ведь в тисках японского кинобизнеса режиссеру на создание фильма дается месяц-полтора. Государство равнодушно относится к развитию кинематографии, особенно прогрессивной. И вообще, в последнее время я испытывал финансовые затруднения. Был у меня период, когда мне хотелось даже уйти из кино...»

Из беседы с А. Куросавой. — «Дружба народов», 1973, № 10

...Вспыхнул экран, диктор объявил: «Полковник Билютин — артист Рыжов, лейтенант Загоскин — артист Еременко», и мы увидели маленький эпизод из будущей картины:

— Выходите на рубеж атаки! — кричит в телефонную трубку немолодой полковник.— Я вас прикрою огнем!

В блиндаж входит лейтенант.

— Вы меня вызывали, товарищ полковник?

Билютин поворачивается к нему:

— Окопы отдал, растяпа?

Лейтенант молчит.

— Ты хоть церковь держи, она каменная, ее не расстреляют.

И опять молчит лейтенант. Молча смотрит на него и полковник. Потом тихо, как-то по-отцовски спрашивает:

— Сколько у тебя людей осталось?

— Семнадцать.

— Ничего не поделаешь. Во всем полку двести активных штыков.— И жестко: — Держи церковь. Это приказ.

Видя, что лейтенант не уходит:

— Ну, что еще?

— Гранаты нужны. И... чего-нибудь теплого. Каши бойцам...

Горько усмехнулся Билютин:

— Получишь. Иди.

Эпизод этот происходит в те часы, когда гвардейцы Билютина насмерть стояли, отбивая натиск гитлеровской танковой дивизии и давая солдатам Свободы время укрепиться на их рубеже, позади позиций советского полка.

...— Ну, как вам Билютин, товарищ Ванра? — спросил Битюков.

— Хорошо... В общем, хорошо. Но, знаете ли, Билютин был... как бы сказать... похитрее. Как у нас говорят — лиса...

— Ну, Иван Рыжов вполне сможет дать и эту краску характера. Отличный актер. Просто в разговоре с лейтенантом ему хитрить не к чему. А как с Ярошем решили?

— Его будет играть молодой Штепанек.

Надпоручик Отакар Ярош — главный герой будущей картины. Командир первой роты 1-го Чехословацкого батальона, он погиб в круговой обороне возле той самой церкви в селе Соколово, о которой только что шла речь на экране, и первым из иностранцев получил звание Героя Советского Союза.

Так вот кому решил Ванра поручить эту роль — «молодому Штепанеку»! Сыну знаменитого Зденека Штепанека, своего старинного друга, того самого Зденека Штепанека, который блистательно играл чуть не во всех фильмах Ванры, а в трилогии о Яне Гусе совершил актерское чудо — перевоплотился и в Яна Гуса и в Яна Жижку...

И снова погас свет в зале. На экране побежали кадры документального фильма, снятого советскими операторами в Бузулуке ровно тридцать лет назад. Последнее ученье чехословацких солдат... Военный министр лондонского правительства Чехословакии бригадный генерал Ингр и посол Фирлингер вручают батальону знамя... Солдаты в касках церемониальным маршем проходят по заснеженной улице приуральского городка. Впереди полковник Свобода, стройный, моложавый... И, наконец, вокзал, прощание. Первая воинская часть Чехословацкой армии, возрожденной на территории СССР, отправляется на фронт. Исчезли элегантные довоенные каски, на бойцах куда более практичный головной убор — наши добротные ушанки... Двинулся эшелон, но долго еще бежит по перрону какая-то русская девушка, припав к склонившемуся из теплушки ладному парню в полушубке, не в силах разомкнуть объятие...

...В 20 часов 15 минут мы — в кабинете Битюкова. Перед Ванрой и его коллегами чашечки с крепким кофе. Постановщик «Соколова» утверждает еще несколько актерских фотопроб, среди них — Любови Соколовой и Жанны Прохоренко.

Тут нужно, кстати, сказать, что подобрать актеров для фильма было не очень простым делом. Будущая картина — по мысли режиссера — художественный документ. Она состоит из множества эпизодов, которые должны сложиться в эпическое полотно — обобщенный портрет Сражающегося Народа. Ванра выступает как художник и как историк — он стремится скрупулезно воссоздать на экра-

не выдающееся событие — бой, который положил начало нерушимой, скрепленной совместно пролитой кровью дружбе народов Советской страны и социалистической Чехословакии. Поэтому почти все персонажи фильма — лица подлинные.

...Наконец наступил наш черед — Отакар Вавра готов отвечать на вопросы.

— Что дал вам просмотр фронтовой кинохроники?

— Мы хотим, чтобы зритель воспринял бой под Соколово как часть той титанической борьбы, которую Красная Армия вела против гитлеровских полчищ. Ранней весной 1943 года обстановка на всех фронтах изменилась в пользу Советского Союза. Чтобы не допустить дальнейшего ухудшения положения на южном крыле своих войск, немецкое верховное командование, собрав дополнительные силы, начало контрнаступление. Удар танковых и моторизованных дивизий противника был сильным, советские войска, неся потери, стали отступать к Харькову. На этот-то, пожалуй, самый напряженный участок фронта прибыл в начале марта и вступил в бой Первый Чехословацкий батальон. Конечно, бойцы Людвика Свободы составляли лишь небольшую частицу тех войск, которые держали на этом участке оборону, входя в состав Третьей танковой армии генерала Рыбалко. Кто мог в те дни знать, что два с небольшим года спустя именно танкистам маршала Рыбалко будет суждено, совершив молниеносный марш-бросок из побежденной Германии, ворваться 9 мая сорок пятого в Прагу, неся ей спасение и свободу!..

Так вот, чтобы содержание нашей картины не оказалось несколько вычлененным, изолированным от общих событий, мы и включим в нее военную хронику, она раздвинет рамки действия. В «Днях предательства» — а «Соколово» я рассматриваю как продолжение моего фильма о Мюнхене — не было ни одного документального кадра. Теперь я сознательно иду на этот прием...

Но тут нас перебил директор картины Александр Ашкинази.

— Профессор, — напористо говорил он, стуча пальцем по часовому стеклу,— нам пора в посольство! Вы голодны! А в двадцать два десять — поезд!

Мы напомнили, что нам нужно еще всего пятнадцать минут. Но директор был неумолим:

— Ровно три минуты. Я не могу допустить, чтобы профессор у меня полдня не ел.

Вавра покорно развел руками. И все-таки главное он успел нам досказать.

Он не просто покажет в фильме формирование батальона в Бузулуке — он хочет, чтобы зритель узнал, какая острая борьба развернулась с первого дня вокруг этой воинской части. Только что виденная документальная лента ему кажется в этом смысле несколько идиллической — если можно применить такое слово к событиям войны. Этот самый генерал Ингр, который столь торжественно вручал знамя полковнику Свободе, сделал все, чтобы помешать батальону принять участие в боевых действиях на советско-германском фронте. Лондонское правительство Бенеша вовсе не хотело, чтобы чехословацкие солдаты дрались плечом к плечу с красноармейцами. Патриотический порыв добровольцев взял верх — в самый драматический период войны, в дни обороны Сталинграда личный состав батальона направил советскому Верховному главнокомандующему письмо с просьбой отправить часть на фронт. Просьба была удовлетворена.

...Поздно вечером Вавра уехал в Харьков, а оттуда — в Соколово, на натуру. Там, на месте исторического боя, рабочие «Мосфильма» и выделенные Генштабом солдаты заканчивали сооружение декораций. Двадцать строителей из Чехословакии заново возвели поврежденную во время сражения, а затем разобранную знаменитую церковь, возле которой принял героическую смерть Отакар Ярош.

В ДУХЕ ВРЕМЕНИ

И снова мы — в кабинете генерального директора студии.

— Да, замысел, подход к историческому материалу, энтузиазм, с которым взялись за работу и праж-

ские коллеги и наши мосфильмовцы,— все это позволяет надеяться, что «Соколово» станет заметным фактом и для советского и для чехословацкого кино,— говорит Н. Сизов.— Фильм Отакара Вавры — один из примеров копродукции, в которой участвует наша студия. А всего сейчас на разных стадиях работы — 14 картин совместного производства. Среди них — «Необычайные приключения итальянцев в России» Э. Рязанова, советско-польский «Помни имя свое» С. Колосова, «Единственная дорога», которую ставит югославский режиссер Д. Павлович, «Москва, любовь моя» — над ней работают А. Митта и японец К. Ёсида... Интерес к совместным постановкам с «Мосфильмом» проявляют французские и американские режиссеры. Кто? Пока — производственный секрет...

Копродукция — это совсем не просто. Даже мастера из одной страны далеко не всегда могут сработаться, достичь взаимопонимания. У каждого своя индивидуальность, свой почерк, своя манера. Творчество — сфера тонкая. А тут ведь не только разные языки, национальные школы, традиции... Но у нас накоплен уже немалый опыт, помогающий преодолевать трудности. И мы намерены всячески развивать практику совместных постановок. Разрядка напряженности в мире, достигнутая благодаря усилиям нашей партии и правительства, лично товарища Брежнева, создает для этого чрезвычайно благоприятную обстановку.

Однако копродукция — не единственная форма международных производственных связей студии. Все чаще зарубежные фирмы приглашают к себе для работы советских кинематографистов. Большой успех имел Сергей Бондарчук, поставивший «Ватерлоо» (итальянский продюсер Дино де Лаурентис). Повышается за рубежом спрос на советских киноактеров. Зрители хорошо помнят Людмилу Савельеву в итальянской картине «Подсолнухи». С. Бондарчук снимался в «Битве на Неретве» (Югославия), Олег Видов работал в Югославии, на Кубе, в скандинавских странах, а вскоре снова едет в СФРЮ, где на студии «Вардарфильм» будет играть в фильме Кирилла Ценевского. Только в последнее время дали согласие сниматься за рубежом Л. Чурсина, Р. Адомайтис, Ю. Будрайтис, Е. Жариков. Зарубежные студии приглашают советских композиторов, художников, операторов, технических специалистов. Так, огромным авторитетом пользуются, например, пиротехники «Мосфильма».

Конечно же, такое сотрудничество — дело взаимное. Акира Куросава приступил к работе над мосфильмовской картиной «Дерсу Узала». В фильме А. Зархи «Города и годы» снимались известная польская актриса Барбара Брыльска и ряд актеров из ГДР. Актеров из демократической Германии пригласили в свои картины И. Таланкин («Выбор цели») и И. Гостев («Фронт без флангов»).

Если вспомнить прошлое, то «стаж работы» на «Мосфильме» имеют такие популярные актрисы, как Беата Тышкевич (Польша), Марина Влади (Франция). И, конечно же, сама тема заставила соединить усилия кинематографистов многих стран, когда Юрий Озеров работал над своей гигантской эпопеей «Освобождение».

Есть и еще одна форма международных связей «Мосфильма» — оказание производственно-творческих услуг на территории СССР. Звучит несколько сухо, не так ли? Что поделаешь — специальная терминология.

В июне прошлого года киногруппа «Мосфильма» производила под Волгоградом большие батальные съемки, воссоздавая события 1939 года на Халхин-Голе по контракту с японской фирмой «Никицу корпорейшн» для третьей серии фильма режиссера Ямамото «Война и люди». Мы предоставили все необходимые технические средства, танки, кавалерию. Месяц шла напряженнейшая работа, советская сторона закончила ее с честью.

Масштабные съемки для своего вестерна «Апачи» вел с нашей помощью в августе-сентябре под Самаркандом режиссер из ГДР Г. Кольдиц. У нас он снимал и свою предыдущую картину из жизни индейцев.

Ожидается контракт на услуги «Мосфильма» для итальянской киноверсии «Анны Карениной», постановку которой финансирует продюсер Карло Понти — не новичок в сотрудничестве с нашей студией.

К нашей помощи для съемок картины «Футбол» обратился известный шведский режиссер Бу Видерберг.

Две цифры: если за всю историю «Мосфильма» до 1968 года мы оказали услуги в постановке 30 зарубежных лент, то за последние пять лет число картин возросло до 28!

Что касается наших связей с социалистическими кинематографиями, то они развиваются на прочной основе решений XXIV сессии Совета Экономической Взаимопомощи, которые направлены на углубление социалистической интеграции во всех сферах, в том числе — и в области культуры.

Хотите собственными глазами увидеть, как делается копродукция — идите в восьмой павильон. Там Митта и Ёсида снимают картину «Москва, любовь моя»...

НА СЪЕМКАХ 73-го. «МОСКВА, ЛЮБОВЬ МОЯ»

В восьмом павильоне только что закончили снимать очередной эпизод, и актрису Камаки Курихара повезли в гостиницу — «сушить». По ходу действия она попала под ливень и за несколько дублей добросовестно вымокла с головы до ног. Японского режиссера не было видно, а Митта, стоя возле складного стульчика, на спинке которого старательными русскими буквами написано «Ёсида», вел

А. Митта на съемках фильма «Москва, любовь моя». 1973

с кем-то из администраторов весьма прагматический разговор.

— Во что нам встал Большой театр?

— За аренду зала и сцены набежало восемь тысяч, но с нас не взяли ни копейки.

— А свет?

— По тарифу — девятьсот. А счет нам подали на триста.

— Так это же отлично!

Поясним. Героиня фильма Юрико (Камаки Курихара) приехала в Москву учиться балету. Зритель увидит ее занимающейся в классе под руководством известных педагогов-репетиторов Варламова и Карельской. А на подлинной сцене Большого театра (которую предоставляли киногруппе ночами) Юрико снимали танцующей в классической «Жизели». Партнером героини выступал солист балета ГАБТа Александр Богатырев. За эти ночи-то и набежала арендная и прочая плата. Однако, как видим, администрация Большого театра повела себя весьма великодушно...

Первое наше интервью было с Олегом Видовым, исполнителем главной мужской роли. Его герой и юная японская балерина случайно познакомились в Москве и полюбили друг друга. Драматическая и романтическая история этой любви и составляет основу сюжета фильма.

— Как работается, Олег?

— В съемках, в значительной степени благодаря японцам, задан высокий темп. Это хорошо. Актер все время находится в активном творческом процессе. Отношения с Миттой? Особые отношения! Ведь с ним я начинал в кино. Да, в картине «Друг мой, Колька» — так называемым «актером окружения». А если говорить правду — рабочим. Возил операторскую тележку. Если надо было — таскал все, что надо было таскать. И снимался в массовке. Даже был у меня эпизод — но он потом не вошел в фильм. Я с детства мечтал о кино. Процесс съемок был для меня откровением, и сознание, что я участвую в создании кинокартины, делало счастливым. Когда оператор кричал: «Гоните всех, давайте сюда Олега, лучше него никто не возит тележку!»,— я был горд.

Митта одержим фильмом, он работает удивительно, с полной отдачей сил.

Поражает меня Камаки Курихара — своим трепетным отношением к роли, самоотверженностью, высоким профессионализмом. Я счастлив, что играю с такой великолепной актрисой, и стараюсь быть на ее уровне.

Наш фильм говорит о путях, которые ведут к взаимопониманию между людьми разных наций. Вернее, об одном из них — искусстве.

Есть и другой путь — совместный труд. Я думаю, что съемки нашего советско-японского фильма — веское доказательство этой мысли...

Следующая беседа — с режиссером Кендзи Ёсида.

— Ёсида-сан, мы с вами встречались на VIII Московском кинофестивале в канун вашей совместной работы с Александром Миттой, и, помнится, вас беспокоило, будет ли удачным этот новый для вас творческий контакт. Обоснованны ли оказались тревоги?

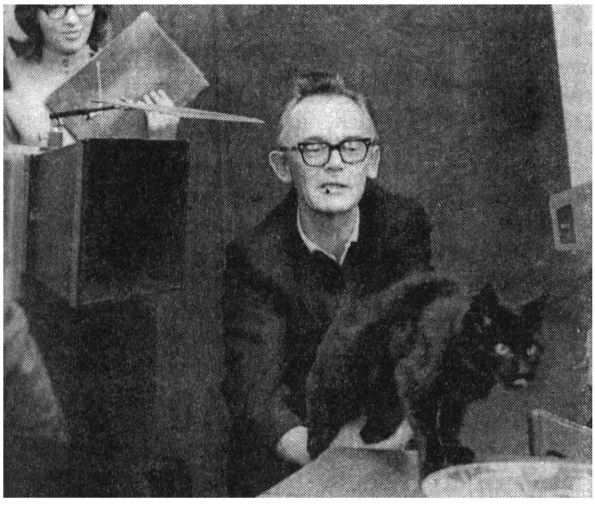
— Три месяца идут съемки. Скоро конец. Сотрудничество может иметь разные форму и содержание. В данном случае форма и содержание целиком совпадают — наша работа весьма успешна. В чем причина? Мы забыли, что принадлежим к разным народам, мы стали единым творческим организмом. Каждый старается помочь товарищу. Производство сплотило людей в единый коллектив. Хотя, скажу откровенно, реальные препятствия мы преодолели не сразу. И преодолели их благодаря активному желанию преодолеть. Главный итог: мы доверяем друг другу.

Если фильм «Москва, любовь моя» получит поддержку публики, он проложит путь к дальнейшему сотрудничеству. Японская часть нашей группы, прежде всего продюсер господин Кано Оцука, уже продумывает широкие планы такого сотрудничества.

Кано Оцука. Я вошел в соответствующие ваши организации с предложением снять с советской помощью два телевизионных фильма. Один — «Маленькая японка — жительница Москвы» — расскажет о четырехлетней девочке, дочери коммерсанта, который приезжает в советскую столицу как представитель своей фирмы. Маленькая японка идет в детский сад, не зная ни слова по-русски, постепенно начинает понимать незнакомую речь, у нее появляется все больше и больше друзей. И когда два года спустя приходит время возвращаться домой, наша героиня не хочет ехать. Дело в том, что жизнь, которая поначалу была для ребенка чужой, может стать своей, близкой, родной. Вторая моя идея — снять 26-серийный телефильм «Наташа». Мне пока что не хочется рассказывать о нем подробно, скажу лишь, что в нем будут подниматься различные гуманистические проблемы.

С Александром Миттой мы разговаривали в костюмерной, где в углу за занавеской советская актриса Маргарита Терехова примеряла костюмы, подготовленные для экспедиции в Одессу. То и дело занавеска энергично взвивалась вверх, и Маргарита демонстри-

Лирическая комедия, трагикомедия — вот стихия Г. Данелия, представителя «среднего поколения» мосфильмовских режиссеров. В его последней работе «Совсем пропащий» на экран вышли герои Марка Твена. На съемках фильма Г. Данелия (в центре) с актерами Е. Леоновым (слева) и Б. Кикабидзе



Л. Гайдай вернул на наши экраны жанр «комической», и его фильмы неизменно бьют рекорды зрительской популярности. На фото: режиссер на съемках фильма «Иван Васильевич меняет профессию»

ровала режиссеру то кофточку с мини-юбкой («Очень мило», — откликался Митта, на секунду отрываясь от нашей беседы), то брючный костюм («М-м-м... темновато... ведь, лето»), то джинсы.

— Работаю с наслаждением! Люблю в кино чистый жанр, а «Москва, любовь моя» — почти чистая мелодрама, правда, с некоторыми элементами лирической драмы. Это — первая причина, по которой я взялся вместе с Есидой ставить фильм. Мы напрасно не развиваем мелодраму — отвечая вкусам и потребностям многих зрителей, она в то же время позволяет ставить вечные человеческие проблемы — жизни, любви, смерти. Первое сценарное предложение по картине внес японский драматург Касикура, а потом над сценарием работал Радзинский. Мы старались соблюсти в сюжетной истории реальность жизни, чтобы события развивались как бы сами собой, естественно вытекая одно из другого. Наша героиня — балерина, она учится своему ремеслу, у нее свои житейские и профессиональные проблемы, у героя, скульптора — свои. Знакомятся они самым обычным, естественным образом — как знакомятся миллионы и миллионы молодых пар: Юрико приходит к подруге, у подруги есть приятель, у приятеля — товарищ, этот самый наш скульптор. И дальше отношения героев развиваются, если так можно выразиться, спонтанно, по естественному руслу. Актеры прекрасно передают эту «житейскость», заземленность и в то же время — высокую романтику любви своих героев. Тут я должен заметить, что нам очень повезло с исполнительницей главной роли. Камаки Курихара — удивительный художник. Она — ведущая актриса театра «Хайюда», за ее плечами главные роли в классическом мировом репертуаре, пятьдесят ролей на телевидении. И каждый раз она выходит на площадку словно бы впервые — ничего от повадок «звезды», никакой самоуверенности. Предельная собранность, самоотдача и — гениальное трудолюбие. Камаки ежедневно работает по 12—14 часов — два часа балетных тренировок, два часа — русский язык, остальное — съемки. И она еще говорит: «Ваши съемки — первый мой отпуск за восемь лет». Представляете, с каким напряжением трудятся актеры в Японии?!

— Вы упомянули первую причину, по которой взялись за постановку. Но, коли есть первая...

— ...существует и вторая. Я все время стараюсь расширить рамки «детского» кинематографа. И мне показалось весьма соблаз-

нительным снять для подростков фильм о романтической любви. Пусть они начнут знакомиться с этой сферой человеческих отношений через призму романтики, лирики, приподнятости чувств. Хочу, чтобы получился фильм с поцелуями, на который детям до 16 лет вход будет разрешен!

ПОСЛЕСЛОВИЕ АВТОРОВ

Принимая гостей VIII Московского кинофестиваля, постановщик широко известной серии кинофильмов «Освобождение», лауреат Ленинской премии Юрий Озеров вспомнил такую народную мудрость:

— «Если хочешь быть счастливым один день — выпей вина.

Если хочешь быть счастливым один год — влюбись.

Если хочешь быть счастливым целую жизнь — имей много друзей».

«Мы счастливы, что у нас много друзей».

Счастливы и мы, что за этот месяц у нас появились новые друзья на «Мосфильме». Они охотно делились с нами своими мыслями, планами, проблемами, сомнениями, радостями, тревогами. Они не скрывали своих «секретов» и говорили о своей работе так увлеченно, как могут говорить люди, уже не разделяющие работу и жизнь, жизнь и работу.

И мы признательны им за это.

Мы не смогли в своем репортаже, и без того уже затянувшемся, рассказать и половину того, что узнали на «Мосфильме» за этот месяц. Многое же — просто не успели узнать.

Мы не рассказали о ближайшем будущем студии, о генеральном плане ее реконструкции. О давней дружбе мосфильмовцев с рабочими завода имени Лихачева. О том, какие увлекательные устные журналы организует комсомолия «Мосфильма» и какими заботами занята профсоюзная организация. Мы не рассказали об обширном строительстве, которое ведет «Мосфильм», и о новой натурной площадке, которая вскоре появится в Подмосковье. О многотиражной газете, где наши коллеги журналисты ведут летопись своей студии. О музее, хранящем ее историю. Мы не побывали во многих, очень многих цехах студии, и лишь вскользь упомянули о десятках картин, которым мосфильмовцы отдают сейчас свой труд и свои надежды.

Мы надеемся, нам простят вынужденную неполноту репортажа — чтобы рассказать обо всем, пришлось бы написать небольшую библиотеку.

Студия, даже крупнейшая в Европе,— это не фабрика шедевров. Рядом с победами идут неудачи, обидные и грустные. Мосфильмовцы имеют мужество признавать свои поражения. И, признавая, стараются исправлять, преодолевать ошибки, чтобы с честью ответить на те требования партии, которые с такой четкостью сформулированы в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Пока снимается фильм — сотни людей отдают ему все, чем богаты, что придумано и передумано, что найдено в трудном поиске. Отдают щедро, думают только о нем, о фильме, ищут новое — для фильма, задерживаются в павильонах и монтажных допоздна — для фильма. И наверное, видят будущий фильм в своих беспокойных широкоэкранных снах.

Это не просто большой, кропотливый, долгий, нелегкий труд — фильм. Это кусок их жизни.

«Семнадцать мгновений весны»
«Плохой хороший человек»
«Афера Цеплиса»
Кинообозрение «Москва»
«Дикая жизнь Гондваны»

Николай Савицкий

Формула успеха

«Семнадцать мгновений весны».

Сценарий Ю. Семенова. Постановка Т. Лиозновой. Оператор П. Катаев. Художник Б. Дуленков. Композитор М. Таривердиев. Стихи Р. Рождественского. Звукооператор Л. Бухов. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького (по заказу Государственного комитета Совета Министров СССР по телевидению и радиовещанию), 1973.

Изредка мне снится война — впечатления раннего детства, размытые временем... Серые массивные аэростаты ПВО, застывшие в вечернем небе над Москвой. Белые косые кресты в окнах домов. Состав, тяжко громыхающий по заледеневшим до звона рельсам. Поезд идет на закат. На платформах — танки под брезентом. И мальчишки, штурмующие железнодорожную насыпь, кричат вслед: «Гитлеру — подарок! Гитлеру капут!» (Это уже на Урале. Нижний Тагил. Эвакуация.) Снова — московское небо: ночь рвется многоцветными сполохами праздничного салюта. Голос Левитана из уличного репродуктора. Освобожден Киев!..

Такой мне снится война. Это странные сны. Как будто все — наяву, сейчас, и ты еще не знаешь, что будет дальше.

Приглашение к разговору

Война на киноэкране (даже если взять лишь самые знакомые фильмы) многолика. Мы знаем, что она и вправду была такой — разной для разных людей и разных мест; каждый день и час привносил в нее нечто новое, отличное от прошлого, а прошлое, даже совсем близкое, становилось историей прямо на глазах. Каждый день и час! И каждое мгновение? И каждое мгновение...

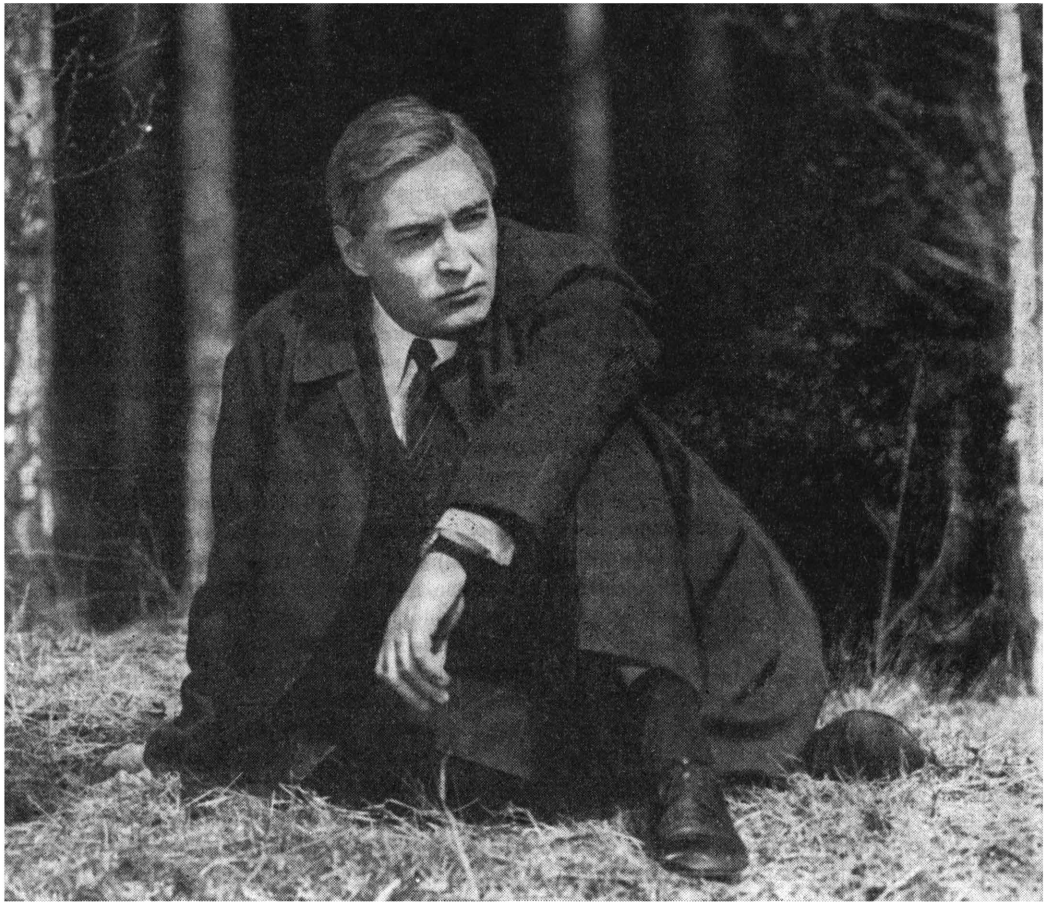
Двенадцатисерийная картина Татьяны Лиозновой (двенадцать фильмов для двенадцати вечеров перед телевизором) называется так же, как и роман Юлиана Семенова, написавшего по своей книге сценарий,— «Семнадцать мгновений весны». Роман печатался несколько раз — в журнальном и книжном вариантах — большими тиражами, его читали охотно, многие. Так что, с точки зрения драматурга, перенесение названия книги в заголовок фильма было, видимо, связано с законным желанием обратиться к своему читателю, которому предстояло стать зрителем кинопроизведения на известный сюжет. У постановщика, как я собираюсь показать ниже, были собственные веские причины согласиться на этот заглавный титр, мало что говоривший людям, не знакомым с литературным первоисточником.

Съемки шли два с половиной года, а когда картина вышла в эфир, ее мгновенный и очевидный успех обозначился сразу же.

Через три месяца после первой передачи «Семнадцати мгновений весны» (вторая состоялась в конце прошлого года и — с неменьшим успехом) мне показали почту режиссера: десятки больших и маленьких газетных вырезок — рецензии, заметки, интервью, информация; тысячи (я не оговорился, именно— тысячи) зрительских писем. Это производило сильное впечатление! Но — не неожиданное. После показа третьей-четвертой серии уже можно было предвидеть, что нечто подобное произойдет. Сейчас нет смысла подробно напоминать читателю (в который раз!), как в те августовские вечера по улицам городов катили пустые трамваи и троллейбусы, а кассиры кинотеатров могли спокойно дремать, не покидая рабочего места. Все помнят, как это было. А если не помнят, то читали. Газета «Советская Россия» оценила аудито-

рию «Семнадцати мгновений» в 80 миллионов человек. Цифра, конечно, приблизительная, но не берусь судить, в какую сторону ее нужно скорректировать. Более достоверные данные можно было бы, наверное, почерпнуть из... операторских журналов энергораспределительных систем, что и догадался сделать корреспондент газеты «Голос Риги», заглянув в пультовую Латвийской республиканской распределительной станции. Вот несколько строк из его заметки: «Что происходит за миг до того, как приборы фиксируют огромный спрос на электроэнергию (прирост составляет приблизительно 25 процентов от суточного потребления)? Люди торопятся завершить начатую работу, забежать в магазин и скорее домой. ...Контрольные приборы констатируют буквально взрыв. На часах — 19.45. Вся республика включила телевизоры. Центральное телевидение показывает очередную ленту многосерийного приключенческого фильма «Семнадцать мгновений весны».

Итак, массовый успех картины можно считать бесспорно установленным фактом; разумеется, это еще не значит, что в с е зрители приняли фильм безоговорочно и единодушно



«Семнадцать мгновений весны». Максим Исаев — В. Тихонов

им восхитились. Сказать так — значило бы погрешить против истины. Но равно нельзя отрицать и того, что перед его притягательной силой не устояли даже те, кто почти не смотрит телепередачи. Даже те, кто со скептическим пренебрежением отвергает приключенческий жанр в кино. Даже те, кто не держит дома книжек «про разведчиков» и никогда не спрашивает их в библиотеке.

Так в чем же здесь дело?

Есть смысл всерьез задуматься и разобраться, в чем все-таки секрет такого успеха первого советского многосерийного телевизионного фильма. И на самом ли деле сработали тут какие-то секретные, невидимые «ходы», приемы, таинственные «пружины», суть и конструкция которых не поддаются раскрытию, даже если со всем вниманием прислушаться и присмотреться к тому, что «говорит и показывает» стеклянный экран в течение тех 14—15 часов, которые занимает непрерывная демонстрация картины?

Репортаж с дистанции в четверть века

Телефильм «Семнадцать мгновений весны» появился не вдруг и — не на пустом месте. У телевизионного кинематографа уже есть своя история. Правда, по сравнению с искусством большого экрана она еще выглядит скромно. Но ведь и история кино в целом, точнее — ее хронологическое пространство, занимает не бог весть какой заметный отрезок от общей протяженности культурной истории человека. Однако порой даже малый, зародышевый опыт может дать основания для важных обобщающих выводов. И первые — касающиеся телевизионного кино — обобщения уже сделаны. А практика успела подтвердить или зачеркнуть некоторые из них.

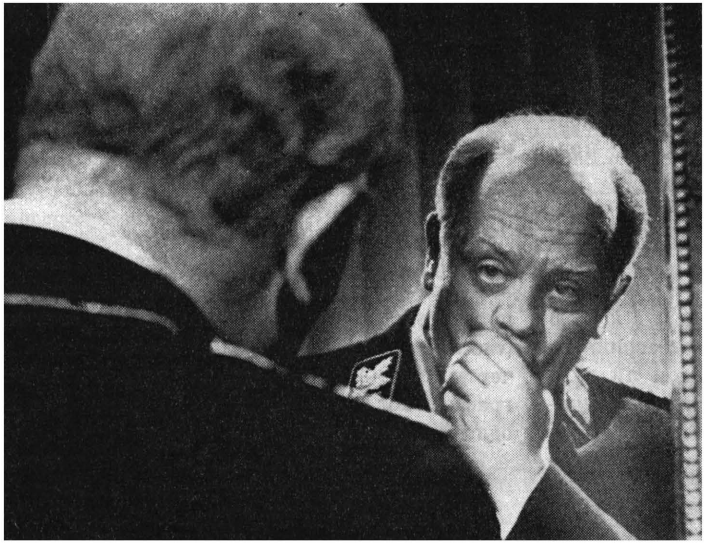
Приведу два высказывания двух разных авторов, непосредственно касающиеся, как мне представляется, существа интересующей нас проблемы. «По моему глубокому убеждению, телефильм, в каком бы жанре он ни выступал, должен смотреться зрителем как живая передача»*. «Роль телевидения в обществе, его место в жизни людей определяется, видимо, в первую очередь тем, что оно — не просто средство «выражения», не рядовое орудие изображения, отображения и т. д., но прежде всего универсальное средство общения»** (в обоих случаях разрядка моя. — *Н. С.*).

Здесь одно дополняет другое. Ведь именно «живая передача» полнее всего реализует возможности телевидения как «универсального средства общения». В то же время она («живая передача») несет в себе главные черты и возможности новой формы кинематографического творчества, вдохновленного одиннадцатой музой.

Но ведь живая передача на телевидении и телевизионный фильм (тем более — игровой) — вещи разные! Верно. Живая передача — синоним прямой передачи, репортажа с места событий. (Слова «репортаж» и «события» в данном контексте употребляются, разумеется, условно.) Напомню, однако, что после внедрения на телестудиях съемки с монитора, а в особенности после того, как магнитная видеозапись получила широкое распространение, доля прямых передач постоянно уменьшалась, и сегодня они появляются в эфире все реже и реже (сказанное не относится к репортажам о спортивных состязаниях и к передачам новостей), причем такая практика является повсеместной, международной. Когда стало ясно, что передача программ, снятых на кинопленку или записанных на магнитную ленту, получила в телевизионном вещании ведущую роль, к тому же имеющую тенденцию к дальнейшему упрочению, многие заговорили об утрате телевидением своей специфики. Нам сейчас нет необходимости вдаваться в подробности дискуссий по этому поводу. Заметим только, что, как правило, в запальчивости споров, невольно или намеренно, не принимается во внимание тот простой и очевидный

* И. Беляев. Цит. по кн.: Э. Багиров, И. Кацев. Телевидение XX век. М., «Искусство», 1968, стр. 246.

** С. Безклубенко. В предчувствии телевидения.— «Искусство кино», 1970, № 12, стр. 86.



«Семнадцать мгновений весны». Мюллер — Л. Броневой

факт, что телевидение — это не только видение на далекие расстояния, но и видение с б л и з к о г о расстояния.

А это факт существенный!

Так вот, удача т е л е в и з и о н н ы х серий «Семнадцати мгновений весны», вернее — исходное условие этой удачи, по моему твердому убеждению, заключено в том, что авторы фильма строили свое произведение с определенной ориентацией на природу телевидения как средства массового общения и — общения т е с н о г о, если воспользоваться скромным житейским словом. Нам предложили своего рода р е п о р т а ж с места событий более чем четвертьвековой давности, причем — репортаж, создающий не только эффект присутствия (которого, кстати, на малом экране добиться много труднее, чем на большом), но и — ощущение к о н т а к т а с р е а л ь н о и б л и з к о происходящим. В самых сильных и интересных местах телеповествования нам казалось, что события разворачиваются в самой что ни на есть подлинной действительности, сию минуту, и никто, в том числе и авторы фильма, не знает, чем обернется будущее...

Редкое это было чувство; его интенсивность колебалась, проходя через пики и спады, но почти нигде оно не исчезало вовсе.

Итак, преодолев временну́ю дистанцию, фильм «Семнадцать мгновений весны» дал образное приближение событий, принадлежащих истории. Такое вряд ли могло произойти, если бы мы не х о т е л и сами этого приближения. Дело в том, что все связанное с минувшей войной, — это особый исторический материал. В сознании каждого советского человека Великая Отечественная война принадлежит ж и в о й и к о н к р е т н о й, а не застывшей где-то за гранью известных дат «письменной» истории. Нравственный опыт поколений, прошедших через войну, не вымывается временем. Неуловимыми порой, но надежными, верными путями он передается следующим поколениям, сохраняется в памяти и душе народной. И выходит, что, многое зная о событиях войны и их участниках, мы не утрачиваем интереса к дорогому кровному нашему прошлому. Нас продолжают занимать подробности, самая ткань минувшего времени, оттенки давно и хорошо известных вещей. Такие фильмы, как «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма или недавно удостоенная Государственной

премии работа Джеммы Фирсовой «Зима и весна сорок пятого», не случайно завоевывали всеобщее признание.

Создатели картины «Семнадцать мгновений весны» очень верно уловили глубокую потребность миллионов зрителей заглянуть в лицо истории, еще и сегодня — волнующей.

Историзм — как принцип. Размышление по поводу информации

Еще до того, как закончилась передача всех серий «Семнадцати мгновений весны», многие зрители (одни — впервые, другие, знакомые с книгой,— вновь) задались вопросом: был ли у главного героя фильма, советского разведчика Максима Максимовича Исаева (он же — штандартенфюрер СС Штирлиц) прообраз в жизни. И Татьяне Лиозновой, и Юлиану Семенову, и Вячеславу Тихонову пришлось терпеливо отвечать на этот вопрос не раз и не два — в интервью корреспондентам газет, в частных беседах. Отвечать отрицательно. Не станем пока уточнять, был ли правомерным интерес спрашивавших, а сосредоточимся на очевидной закономерности его проявления.

Когда через два года после окончания войны началась долгая экранная жизнь отважного майора Федотова (в ставшем ныне классическим фильме Бориса Барнета «Подвиг разведчика»), зрители единодушно отдали ему свои горячие симпатии, не слишком задумываясь над тем, в каких отношениях находился киногерой со своим реально существовавшим прототипом. Картина, поставленная с соблюдением привычных правил условности игрового кино*, не могла стимулировать столь определенный и подробный интерес. Да и, кроме того, подвиги наших разведчиков (особенно тех, которые помогали партизанам в тылу врага) в представлении каждого зрителя были тогда частью совсем недавнего военного прошлого, а всему, что так или иначе было связано с этим героическим и богатым самыми, казалось бы, невероятными событиями прошлым, по справедливости доверяли с первого взгляда... Но вот по прошествии времени в трактовке темы и в общественном отношении к ней обозначился резкий перелом. Он назревал исподволь, постепенно, он был подготовлен литературой, в частности, мемуарной; а когда широкой публике стали наконец известны славные имена Рихарда Зорге, Рудольфа Абеля, Шандора Радо, полковника Лонова и других, легендарных, но *невыдуманных* «бойцов невидимого фронта», для всех сделалось очевидным, что книгам и фильмам про разведчиков *вообще* читатель и зритель все более предпочитает *документализированные*, то есть опирающиеся на достоверно установленные факты произведения. Именно тогда Савва Кулиш пригласил в кадр-пролог «Мертвого сезона» самого Рудольфа Ивановича Абеля, и тот немногословно, но отчетливо подтвердил соответствие фабулы картины реальным событиям. Тем самым он как бы поставил рядом с перечеркнутым грифом «Совершенно секретно» свою авторитетную пометку «С подлинным верно».

Надо полагать, что ныне уже покойный Рудольф Абель мог сделать это с чистой совестью и с легким сердцем. И, наверное, не потому, что приключения Ладейникова в «Мертвом сезоне» точно копировали имевшие место в действительности эпизоды работы кого-то из его коллег или — его собственной. Другое было важным: фильм верно передавал *дух и смысл* деятельности советского разведчика за границей; стержневые черты характера центрального героя, Константина Ладейникова, повторяли в главном те человеческие и профессиональные качества, которыми обладали лучшие люди нашей разведки.

Вот, если хотите, и ответ на сакраментальный вопрос: «А существовал ли Штирлиц?» На вопрос, столь же естественный, сколь и необязательный, если речь идет о герое

---

* Вопрос о том, как и в какой мере «Подвиг разведчика» способствовал развитию традиций советского приключенческого фильма — что, разумеется, не может быть поставлено под сомнение,— подробно рассматривается в специальной литературе, посвященной картине Бориса Барнета и приключенческому жанру в нашем кинематографе. — *Н. С.*

художественного произведения, никогда и ни при каких обстоятельствах не претендующего на полную аутентичность скрепленной печатями архивной копии. Да ему этого и не нужно вовсе! И не случайно в рецензии на «Семнадцать мгновений весны», помещенной в «Правде», говорится: «Фильм... воскрешает один из подвигов советской разведки в годы Великой Отечественной войны»*. Р а з в е д к и, а не разведчика!

Фундаментальным — идейным и художественным — принципом, которым руководствовались создатели «Семнадцати мгновений весны», стал принцип и с т о р и з м а — в его строгом, но достаточно свободном понимании, какое вправе себе позволить д о к у м е н т а л и з и р о в а н н о е (ведь не документальное же!) произведение искусства.

В согласии с этим же принципом, имеющим в данном случае силу закона, его и следует судить, заранее отказавшись от попыток отыскать в нем то, чего там нет. Между тем опасность подобной аберрации существует, в чем можно легко убедиться, ознакомившись с некоторыми отзывами печати и письмами зрителей. Возможно, и не следовало бы задерживать на ней внимание, не имей она, пусть даже и косвенного, отношения к некоторым чрезвычайно существенным моментам в нашем понимании истории второй мировой войны.

В рецензии на картину «Семнадцать мгновений весны» (кстати, едва ли не лучшей из тех, что мне довелось прочесть), опубликованной газетой «Красная звезда», есть и такие вот строчки: «Его (Исаева.— *Н. С.*) сражения были не там, где в грохоте и сполохах пламени, во всеоружии мощной техники двадцатого века сталкивались армии. ...Его сражения были тихими. Но тихая война Максима Исаева отдавалась громовым эхом. Битвы проигрывались, не начавшись,— их тщательно продуманные тайны обезвреживались и обесценивались. Генералы терялись в недоумении. А дипломаты, в чьих портфелях покоится подчас будущее тысяч людей, вдруг начинали путаться в привычной игре: отлично задуманный пасьянс, где на карту ставились человеческие жизни, почему-то не складывался.

Между тем советский разведчик, полковник Исаев, уверенно ступал по затаившемуся в ночных бомбежках Берлину. Спокойно входил в самые высокие кабинеты и самые страшные застенки...»*

Намеренно приводя столь длинную выдержку из этой статьи, я хочу обратить внимание читателя на т о н, каким произносятся слова, в которых все, на первый взгляд, верно. Это тон гимна во славу подвига, но не того подвига, который ценой нечеловеческих усилий совершали советские люди и те, кто им помогал, во вражеском стане, а другого, совершенно фантастического, нечеловеческого — в смысле полной своей недостижимости для отдельного человека, даже если образ этого человека, созданный могучей силой художественного обобщения, нужно рассматривать как коллективную проекцию м н о г и х мужественных характеров и незаурядных умов.

Битва умов, в которой успешно участвовала в период Великой Отечественной войны советская разведка — при всей очевидной важности и необходимости ее,— была все-таки ч а с т ь ю огромной войны; да и исход е е решался не столько в тиши глубоко законспирированных явок вдали от линии фронта, сколько на полях сражений, именно там, где «во всеоружии мощной техники двадцатого века сталкивались а р м и и (разрядка моя.— *Н. С.*)», где тысячи, десятки и сотни тысяч людей с оружием в руках, день за днем, почти четыре года подряд выполняли смертельно опасный и немыслимо тяжкий ратный труд. А разведчики, даже самые талантливые и удачливые из них, не могли ни выиграть, ни проиграть войну — они могли лишь приближать победу. И когда им это действительно удавалось, слава достойно

* П. Б р а й к о, Герой Советского Союза, О. К а л и е н к о. Каждым мгновением.— «Правда», 30 августа 1973 года.

* В. И в а н о в а. Уроки мужества.— «Красная звезда», 29 августа 1973 года.

«Семнадцать мгновений весны». Профессор Плейшнер — Е. Евстигнеев

венчала их подвиги; они и поныне живы в нашей благодарной памяти, и есть на них отблеск немеркнущей славы великого народного подвига, которому нет и не может быть равного.

Не следует сомневаться, что режиссер-постановщик Т. Лиознова, сценарист Ю. Семенов, все участники многочисленного коллектива съемочной группы «Семнадцать мгновений весны» отчетливо представляли себе — на различных этапах большой и трудной работы над фильмом — безусловную необходимость сохранять верность исторической правде не только в подробностях, но и в целом. Вот первые строчки дикторского вступления, следующие сразу же за прологом первой серии:

> «МЫ РАССКАЖЕМ ВАМ О НЕКОТОРЫХ СОБЫТИЯХ ПОСЛЕДНЕЙ ВОЕННОЙ ВЕСНЫ. ПОСЛЕДНЕЙ ВЕСНЫ ВОЙНЫ. ЧЕРЕЗ ТРИ МЕСЯЦА ФАШИЗМ БУДЕТ РАЗГРОМЛЕН. А СЕЙЧАС ОЖЕСТОЧЕННЫЕ БОИ ИДУТ НА ОДЕРЕ, ПОД БУДАПЕШТОМ, В ПОМЕРАНИИ. МЫ РАССКАЖЕМ ВАМ ЛИШЬ О СЕМНАДЦАТИ ДНЯХ ЭТОЙ ВЕСНЫ».

Характерно, что, начиная фильм «про разведчика», авторы первым делом обращают наше внимание на то, что их рассказ — о событиях войны, а не о судьбе отдельного человека. «Через три месяца фашизм будет разгромлен»,— эти слова также представляются мне важными для уяснения исходных условий развития авторской мысли. Они перекликаются с содержанием сцены, идущей в начале второй серии, когда Исаев-Штирлиц, получив задание Центра, касающееся возможных сепаратных переговоров между офицерами германской армии и представителями западных участников антигитлеровской коалиции, обдумывает будущую операцию:

> «...ОН (Исаев.— *Н. С.*) ТАКЖЕ ПОНИМАЛ, ЧТО КАКИЕ БЫ СЕПАРАТНЫЕ ПЕРЕГОВОРЫ НИ НАЧАЛИСЬ, ОНИ НЕ МОГЛИ ИЗМЕНИТЬ ХОД СОБЫТИЙ И ОТНОШЕНИЙ, СЛОЖИВШИХСЯ В РЕЗУЛЬТАТЕ ЭТОЙ ВОЙНЫ. СИЛА, МУЖЕСТВО, НАКОНЕЦ, САМА ПОБЕДА, БЫЛИ НА СТОРОНЕ ЕГО РОДИНЫ».

Так с самого начала ленты ясно заявлена тема необратимости хода истории, предрешенного боевыми успехами Красной Армии и мудрой внешней политикой советских государственных руководителей, обеспечившей создание прочной антигитлеровской коалиции. Тема эта является сквозной. Она подкрепляется и многочисленными вставками военной хроники. (Мы видим разгром немецко-фашистских армий под Сталинградом, бои за Будапешт, успешные операции советских войск в Померании и другие эпи-

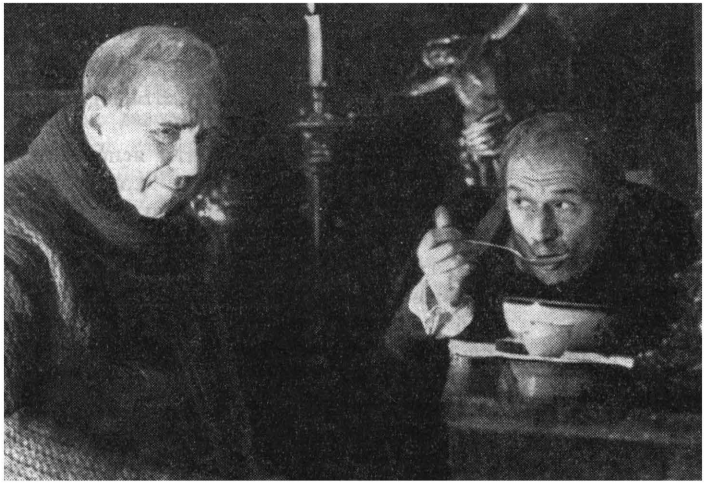
зоды второй мировой войны, определившие в конечном итоге ее исход. Причем воспринимаются они не как исторический фон происходящих в фильме событий, а как их главное внутреннее содержание.) Она подкрепляется и композиционно-драматургическим построением картины. (Напомню, что в четвертой серии, то есть уже в первой трети фильма, Исаев остается без связи с Центром после гибели Эрвина и последовавшего за ней ареста Кэт, а сообщение, которое он посылает с Плейшнером через Берн, попадает в руки фашистской контрразведки. Таким образом, в дни, имевшие решающее значение для успеха порученной ему операции, Исаев, по существу, лишен возможности участвовать в работе, координируемой из Москвы, а Центр довольно долгое время ничего не знает о предпринимаемых им на собственный страх и риск усилиях сорвать сепаратные переговоры генерала СС Карла Вольфа и резидента американской разведки Аллена Даллеса.)

Думаю, что сказанного (цепь доказательств можно было бы и продолжить) вполне достаточно, чтобы подтвердить серьезность подхода создателей «Семнадцати мгновений» к серьезному историческому материалу; чтобы убедиться в правильности и однозначности их позиции по отношению к исторической правде.

Но откуда же тогда берутся те немногочисленные, но досадные «разночтения», про которые упоминалось выше?

Во многих статьях, посвященных «Семнадцати мгновениям», подчеркивалось то обстоятельство, что герой фильма лишен столь показательных для персонажей западного приключенческого кинематографа черт суперменства, что успехи даются ему далеко непросто, что перед ним — спльный и умный противник, схватка с которым требует большой изобретательности, высокой профессиональной подготовки, безграничного мужества. Такая оценка бесспорна в своей принципиальной основе. Но, тем не менее, в отдельных эпизодах и поворотах сюжета фильм дает основания и для контраргументов.

Не всегда враги Исаева выглядят действительно достойными противниками (например, Шелленберг порой слишком уж легко ему «подыгрывает»), не всегда осмотрительный разведчик ведет себя так, как положено штандартенфюреру СС Штирлицу (даже такая мелкая сошка, как радистка Барбара, знает, что он известен в управлении своим либерализмом, а уж до ее сведения этот факт, наверное, «доводить» не стоило); не всегда масштаб его действий отвечает даже тем, условно расширенным возможностям, с которыми мы



«Семнадцать мгновений весны». Пастор Шлаг — Р. Плятт, Клаус — Л. Дуров

заранее согласились, приняв, что Исаев — в предложенных сюжетом обстоятельствах — выступает не только от своего имени, но и от лица советской разведки в целом (вспомним ретроспективную линию с физиком Рунге и деятельность Штирлица, замедлившую работы по созданию нацистами ядерного оружия).

От подробного разбора этих примеров и от приведения новых я охотно воздерживаюсь, потому что в моих глазах они не подрывают доверия к фильму и, тем более, к характеру главного героя, который оказался столь близок и симпатичен абсолютному большинству зрителей. Впрочем, есть в фильме просчеты и другого порядка; часть их могла быть сравнительно легко устранена еще в сценарии или при монтаже и перезаписи.

Сказанное относится и к некоторой избыточности биографических сведений об отдельных сотрудниках IV (гестапо) и VI (разведка) отделов главного имперского управления безопасности (РСХА), о высших лидерах фашистского рейха. Интересная своей новизной и необычностью способа подачи, эта информация не везде имеет прямое отношение к размышлениям Исаева, планирующего рискованную операцию (сам прием введения «информации к размышлению» исключительно удачен, и его органичность данной художественной структуре не вызывает сомнений); местами эти сведения отвлекают от восприятия социально-исторического содержания биографий главных военных преступников, и основной смысл их чудовищной деятельности отодвигается тогда на задний план.

Понятно, с какой целью помещены в кадр и прочитываются с экрана выдержки из служебных характеристик эсэсовцев: в этих, составленных из стандартизированных слов и словосочетаний казенных бумагах отразилась «сладкая мечта» нацизма об общем стереотипе для всех членов фашистского общества, о человеке-механизме, начисто лишенном индивидуальности. Бессмысленность самих подобных намерений и их убогого конкретного воплощения проступает особенно наглядно, когда зачитывается характеристика на Штирлица (а нам скоро станет известно, что безупречный «наци» с «нордическим» характером — полковник советской разведки). Однако после трех-четырехкратного повторения прием отрабатывает свое полностью и... тем не менее, повторяется дальше...

Заканчивая эту главку, я хочу заметить, что о просчетах фильма «Семнадцать мгновений весны» можно говорить прямо, без всяких опасений повредить репутации произведения: такой разговор не может умалить принципиальных достоинств картины.

Режиссура актерского телефильма

По поводу режиссуры «Семнадцати мгновений весны» вполне можно было бы написать отдельную статью. Она того стоит. И сама по себе и как показательный пример успешной работы над произведением телевизионного кино, требующего особых режиссерских приемов, во многом отличающихся от способов художественной организации материала игрового фильма для большого экрана.

Однако объем журнальной рецензии требует определенной избирательности и позволяет коснуться лишь узлов темы, обозначенной выше, в заголовке.

Достаточно внимательно посмотреть даже одну серию фильма Татьяны Лиозновой, чтобы стало ясно: «игра» шла по правилам — специфика телевизионного кино (особая техника проекции и свои условия просмотра) не игнорировалась, и при работе над картиной с ней посчитались не формально (мол, вот вам побольше крупных планов, поменьше общих. Света в кадре много, фон — контрастный. Чего же больше?..); ее не ощущали как неудобство — ее пригласили в помощники, даже — в союзники.

Конечно Лиознова не была на этом пути первооткрывателем. Просто у нее это получилось лучше, чем у многих других.

Ранее уже отмечалось, что по своей стилистике «Семнадцать мгновений весны», игровая лента, имеет сходство с прямой передачей, репортажем. Посмотрим, как это достигается.

Важнейшей характеристикой репортажа

«Семнадцать мгновений весны». Эрвин — Н. Волков, Исаев — В. Тихонов, Кэт — Е. Градова

является реальный масштаб времени: длительности реального и экранного событий совпадают. Разумеется, будь этот принцип выдержан буквально, фильм продолжался бы... семнадцать дней. И все же семнадцать дней, за событиями которых мы следим в течение двенадцати вечеров, это — не недели, месяцы или даже десятилетия, обычно «сжатые» в кинофильме до полутора-двух часов экранного времени. То есть степень уплотнения времени много ниже. Далее, по всей протяженности ленты проставлены специальные временны́е отметки (число, месяц, год, часы, минуты), за которыми в необходимых случаях следуют надписи, вроде — «Бункер Гитлера», «Швейцария. Берн» (содержание надписей дублируется в дикторском тексте). Если добавить к этому, что внутри эпизода часто выдерживается реальный временной масштаб, то есть он разыгрывается от завязки до смыслового и эмоционального завершения (или — до промежуточной кульминации, как строится, например, главный поединок Штирлица с Мюллером), то мы получаем первый набор режиссерских и драматургических приемов, создающих впечатляющую иллюзию прямой передачи.

Следующая группа приемов направлена на документализацию повествования. (Кстати, точные даты в кадрах с указанием точного времени служат и этой цели.) Сюда относится прежде всего объединение хроники с инсценировкой. С. Колосов, удачно (но не так

широко и разнообразно, как Т. Лиознова) пользовавшийся подобным соединением в фильме «Операция «Трест», однажды заметил: «Для зрителя реальность мира, увиденного в телерепортаже, является как бы камертоном, настраивающим его на восприятие рядом стоящих передач»*. В «Семнадцати мгновениях весны» реальность хроникальных кадров также настраивала на восприятие стоящих рядом игровых кадров. Такое можно встретить и в кино. Но поскольку резкость и контрастность изображения на большом экране много выше, чем на малом, там переход от хроники к инсценировке почти всегда происходит скачком и выглядит неестественно. На экране телевизора гораздо проще добиться гладкого, порой — едва заметного перехода. Для изобразительного ряда «Семнадцати мгновений» характерно, например, такое использование хроникального материала: общий план (хроника) — средний план, выделяющий группу или лицо (хроника) — крупный план (актер, исполняющий роль исторического персонажа, только что показанного в хронике). Или иначе: фотография (документ) — инсценированный эпизод с участием тех, кто был на фото.

Значение хроники военных действий и комментария к ней для раскрытия идейного содержания картины рассматривалось выше. Но хроника еще и удостоверяет время фильма. Одно дело — проставить на экране дату (в финале пятой серии это — 8.III.1945, 17 часов 10 минут) и записать дикторский текст:

«СЕГОДНЯ, ВОСЬМОГО МАРТА, ВОЙСКА ПЯТЬДЕСЯТ ТРЕТЬЕЙ АРМИИ ВТОРОГО УКРАИНСКОГО ФРОНТА В ЧЕХОСЛОВАКИИ ОСВОБОДИЛИ ГОРОД БАНСКА ШТЯВНИЦА», и совсем другое — вмонтировать сюда интересную и мало знакомую хронику боев за Банску Штявницу, разгоревшихся в тот день.

Вот еще один интересный вариант использования хроникальных кадров. На этот раз они удостоверяют исторически значимое настроение персонажа.

...«ГЕРИНГ ВОЗВРАЩАЛСЯ С ФРОНТА. ВЧЕРА ОН ЦЕЛЫЙ ДЕНЬ ПРОВЕЛ НА УЧАСТКЕ, ГДЕ ПРОРВАЛИСЬ РУССКИЕ ТАНКИ»,— сообщает голос Ефима Копеляна, а в кадре — эскадрильи наших самолетов, мрачный рейхсмаршал в машине, стреляющие орудия, еще орудия, разрывы тяжелых снарядов, залпы «катюш», горящий город под крылом самолета, атака самолета на колонну военных грузовиков, снова — Геринг в машине, снова — залпы «катюш»... Потом будет доклад Геринга Гитлеру, растерянные слова о развале в армии, намек на близкое поражение Германии, истеричный протест фюрера, не желающего слышать ни слова правды. В этой сцене, разумеется, заняты актеры. Но, будучи подготовленными предыдущим эпизодом, где сработала хроника, мы и инсценированным кадрам начинаем доверять абсолютно *.

Итак, хроника, широко и смело использованная режиссером, сделалась верным средством документализации постановки, сообщила ей нужную тональность, убедительность, помогла преодолеть временну́ю дистанцию, отделяющую современность от изображаемого прошлого, установить контакт зрителя с экраном. И все же, опираясь на хронику, можно было решить лишь часть сложных творческих и технических задач, с которыми было связано создание ленты.

Как просто было, например, разрушить достоверность любого эпизода какой-нибудь незначительной деталью, случайно «попавшей» в Германию или Швейцарию 1945 года из сегодняшнего быта! К чести художника

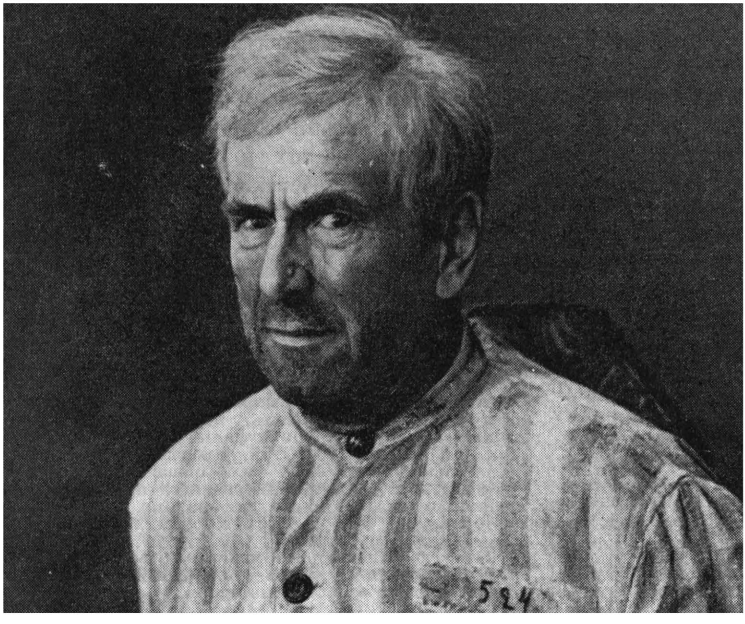
* Цит. по кн.: Э. Багиров, И. Кацев. Телевидение XX век. М., «Искусство», 1968, стр. 246.

* Конечно, это — курьез, но, тем не менее, надо отметить, что обилие хроникальных вставок в соединении с точной датировкой событий сбило с толку какую-то (надо полагать, незначительную) часть зрителей: они восприняли фильм как зеркально точное отображение событий, имевших место в действительности. И были разочарованы, когда обнаружили, нет — не противоречия, а просто несовпадения с тем, что было им знакомо из учебников истории, из исторических хроник времен войны, из собственного опыта.

Но ведь «Семнадцать мгновений весны» — фильм игровой, хроника здесь — только важное подспорье авторам, а не основной материал.

Б. Дуленкова и помогавших ему художника по костюмам, декораторов, ассистентов, нужно отметить, что в этом отношении фильм сделан почти безукоризненно. А разве долго было что-то перепутать в разветвленной структуре правительственных и военных учреждений рейха, организации СС, в иерархии чинов и званий! Все эти рейхсфюреры, штандартенфюреры, группенфюреры, рейхслайтеры, для зрителя они — фашисты, и этим все определено. А создателям «Семнадцати мгновений» нужно было точно знать, какие нашивки должны быть на рукавах ненавистных мундиров, кто из гестаповцев мог появляться в армейской форме, а кто только в эсэсовской, кто кому подчинялся по службе. Соблюдение точности здесь диктовалось не формальными требованиями и не простым желанием поднять «престиж фильма». Нацизм произвел на свет сложнейшую гибридную структуру управления всей жизнью третьего рейха; деятельность НСДАП, правительственных учреждений, СС (и ее спецпальной службы СД), генштаба тесно переплеталась. Как показал процесс в Нюрнберге, главари фашистского рейха и исполнители их чудовищных приказов действовали заодно, независимо от того, какого цвета была их униформа. Мартин Борман, например, был не только главой партийной канцелярии НСДАП, но и секретарем фюрера, и генералом войск СС, и организационным руководителем фольксштурма. Так что достоверное воспроизведение на экране всех, даже внешних реалий, еще раз подчеркивающее коллективную ответственность за преступления нацистского режима и тех, кто носил черный мундир СС, и тех, кто его никогда не надевал, но активно с СС сотрудничал, способствует уяснению идейного содержания фильма.

Режиссер — хозяин экранного времени. Время телефильма «Семнадцать мгновений весны» — это не только реальное время (в смысле масштаба и исторической достоверности), но и протяженное время многосерийной постановки. Известно, что зритель воспринимает телевизионный фильм иначе, чем обычный фильм в кино. Привлечь зрительское внимание к малому экрану можно на более длительный срок, чем к большому.



«Семнадцать мгновений весны». Пастор Шлаг — Р. Плятт

Последнее обстоятельство сближает телевизионное кино с литературой: за несколько дней передачи многосерийного фильма мы успеваем привыкнуть к его персонажам и хотим узнать о них как можно больше, причем не обязательно — немедленно. Поэтому мне не представляются убедительными упреки, нет-нет да и раздающиеся в адрес «Семнадцати мгновений», по поводу длиннот. «Длинноты» оправданы не только особенностями зрительского восприятия. Дело еще в том, что из трех видов движения на телеэкране — объективного (самостоятельное движение объектов в кадре), субъективного (за счет перемещения камеры) и временного (продолжительность плана, эпизода, сцены)* — последняя форма была в «Семнадцати мгновениях» самой, пожалуй, главной и наиболее точно отвечавшей идейно-художественной установке произведения. Здесь режиссер утверждал, как мне представляется, примат характера перед событием. Отсюда в фильме — не только часто повторяющиеся крупные актерские планы, но и д л и н н ы е крупные планы актеров, длинные настолько, чтобы зритель мог уловить не одни лишь знаки реакций и настроений (гнев, испуг, страдание, радость, замешательство), а еще и их развитие, ход мысли персонажа, оттенки переживаний, всю сложную драматургию размышлений и эмоций, раскрывающую глубинное, идеологическое содержание событийного ряда, которое здесь, как правило, было гораздо важнее и интереснее чисто функционального содержания.

Установлено, что режиссура телевизионного фильма — это, главным образом, режиссура актерского исполнения. От постановщика «Семнадцати мгновений», от актеров, игравших в фильме, потребовался поиск. Забвение одних навыков, привитых съемочной площадкой «большого кино» или театральной сценой, и приобретение других, новых, отвечавших необычному характеру творческой задачи. Режиссер, как можно судить по результату, требовал, чтобы актер не только действовал, но и м ы с л и л в кадре — искал пластическое выражение мыслей своего персонажа, а не только обдумывал собственный следующий жест или интонацию реплики. Только по-настоящему талантливые исполнители (а они составили в актерском ансамбле «Семнадцати мгновений» абсолютное большинство) могли удовлетворить этому требованию.

Генеральным направлением работы и режиссера и актеров был поиск путей, на которых надежно завоевывается доверие зрителя. И потом, как следствие — его интерес. (Примечательно, что картина, в которой много хроники, чистой, казалось бы, информации, и которая сама сделана «под документ», обладает сильным эмоциональным воздействием, окрашена чувством и страстью.) Мне могут возразить: «Что же здесь нового?! Любое искусство стремится быть убедительным и интересным...» Все так. Но вспомним, что такое телевизор и что за фильм «Семнадцать мгновений».

Когда маленький экран не увлекает — долго не раздумывают. Телевизор можно настроить на другой канал. Можно и вовсе выключить. Приключенческий фильм? Но «Семнадцать мгновений» — довольно «странный» приключенческий фильм. Там, например, стреляют только в трех местах, причем делают это молча и быстро и — только по крайней надобности. Ни эффектных драк, ни погонь на смертельных скоростях там нет. Любовь? Есть. Но любовь — неброская, скромная, любовь — тайна души. Хитро закрученная интрига? Положим, нам доводилось видеть и похлеще...

Так почему же мы не выключали телевизор двенадцать вечеров кряду?

Потому что там было прошлое, которое всегда с нами. Потому что оно оживало у нас на глазах, и мы ему верили. Потому что нам дали ощутить ж и в о е дыхание истории...

...Потому что мы искренне и сильно переживали за сутуловатого и близорукого, трогательно прихрамывающего профессора, только что вырвавшегося из коричневого мрака, окутавшего его несчастную родину,

* Здесь употребляется классификация, приведенная в книге А. Р о х л и н а, В. Ш а с т и н а «Телевидение как искусство», М., 1962.

«Семнадцать мгновений весны». Кэт — Е. Градова, Исаев — В. Тихонов

и идущего снова навстречу опасности (Евгений Евстигнеев — профессор Плейшнер).

...Потому что мы чувствовали жгучую ненависть к добродушному, простоватому на вид, но на самом деле — жестокому, циничному, лишенному всего истинно человеческого недочеловеку в черном (Леонид Броневой — шеф гестапо Мюллер).

...Потому что мы не могли оставаться безразличными к переживаниям и мукам молодой женщины, чьи материнские чувства и долг патриотки подверглись таким жесточайшим испытаниям, какие может вынести далеко не каждый сильный мужчина; она их выдержала, не уронив своего достоинства, не поступившись ничем — истинно дорогим (Екатерина Градова — русская радистка Кэт).

...Потому что нас занимало, к а к и м и были те, кто связал свою жизнь с изуверской идеей нацизма, например, вот этот экземпляр мерзавца, который понимает ведь, что служит грязному, проклятому делу, но в то же время имеет амбицию чувствовать в себе «призвание оппозиционера, трибуна, вождя» (Лев Дуров — провокатор гестапо Клаус).

...Потому что в драматическом поединке между искушенным в гнусном искусстве провокации подонком и принявшим его пожилым священником, искренне желающим употребить все свои силы на благо людей, исстрадавшихся в годы войны и фашизма, мы были целиком на стороне этого пусть в чем-то наивного, но необыкновенно привлекательного в своей мужественной честности, глубоко бескорыстного человека (Ростислав Плятт — пастор Шлаг).

...Потому что... Здесь я позволю себе

остановиться. В фильме «Семнадцать мгновений весны» снималось... двести актеров. Многие сыграли прекрасно. Плохо не сыграл никто. Про каждого, кто есть в титрах, уже писали: об одних больше, о других меньше, об одних — трезво и справедливо, о других — с некоторым хвалебным «перебором». И если я здесь не задерживаюсь подробно, как они того заслуживают, на отдельных актерских работах и ограничиваюсь лишь общими замечаниями о стиле исполнения, оказавшемся столь органичным идейно-художественной структуре произведения, то не потому, что склонен отнести его успех только за счет усилий режиссера-постановщика или, скажем, опытного и чуткого оператора Петра Катаева. Хотелось сосредоточиться на тех сторонах картины, которым еще не уделялось, на мой взгляд, достаточного внимания. Да и невозможно в о д н о й статье сказать про все, что есть примечательного в «Семнадцати мгновениях». Так что я не стану ни повторять пройденного, ни злоупотреблять читательским вниманием.

И только давайте еще раз благодарно вспомним, как с первого взгляда притянуло нас знакомое и неуловимо новое (в кино мы не видели его т а к и м!) волевое, сосредоточенно напряженное лицо человека с умными глазами — в тонкой сетке грустных морщин, как готовы мы были подолгу смотреть в эти глаза, без всяких слов понимая их язык, и следовать за этим человеком повсюду, где требовалось ему быть по законам трудной и мужественной его профессии, как восхищали нас его смелость, находчивость, твердость и его глубокая человечность — самое сильное «тайное оружие», с которым шел в свой вечный бой советский разведчик Максим Исаев — Вячеслав Тихонов, главный герой фильма «Семнадцать мгновений весны», ставший его главной удачей.

К. Рудницкий

И снова Чехов

«Плохой хороший человек».

По повести А. Чехова «Дуэль». Сценарий и постановка И. Хейфица. Оператор Г. Маранджян. Художник И. Каплан. Композитор Н. Симонян. Звукооператор И. Вигдорчик. Редактор Л. Рахманов. «Ленфильм», 1973.

Итак, на этот раз — «Дуэль».

После «Дамы с собачкой», после «Ионыча» («В городе С.») Иосиф Хейфиц ставит новый чеховский фильм, как бы завершая триптих. Взаимоотношения режиссера с Чеховым по мере продвижения от повести к повести отнюдь не упрощаются и не облегчаются, напротив, и Чехов ставит перед Хейфицем все более сложные задачи, и сам Хейфиц, бесспорно, принимает на себя обязательства возрастающей трудности.

А ведь еще в первом из фильмов этого цикла, в «Даме с собачкой», И. Хейфиц сам же выдвинул высокие критерии, которыми поверяются его последующие работы. Если новый чеховский фильм Иосифа Хейфица, интересный, острый, подчас поражающий смелостью, да и крайностью иных принятых режиссером решений, вызывает некоторые возражения, то к этой полемике, в сущности, приглашает сам художник. Ибо пути к Чехову, которые он прокладывает, неизбежно меняются. Ибо на этот раз переносится на экран одна из самых сложных, да и не самых заметных повестей Чехова, вещь, которую современная критика приняла довольно сдержанно, а позднейшие исследователи искусства Чехова анализировали редко и бегло. Так что И. Хейфиц принял на себя трудную миссию едва ли не первого осмысления повести, идею и форму которой ему надлежало ввести в прямой контакт с эмоциональным миром сегодняшних зрителей.

В отличие от «Дамы с собачкой», озаренной светом поздней любви, в отличие от «Ионыча», где юмору дана большая воля, где за строкой Чехова часто угадывается улыбка, «Дуэль», хотя действие ее и происходит на южном солнечном берегу, лишена тепла и сер-

дечности. Повесть очень серьезна, анализ ведется сухо, со строгой упрямой объективностью. Взгляд писателя жесток, тверд, иногда — саркастичен. Чехов говорит о жизни, прокисающей, распадающейся и к сентиментальным сожалениям не склонен. Он тщательно исследует безысходную ситуацию, в которой оказались его персонажи, неспособные ни возвыситься над своей средой, ни ее пересилить. Причем они опрокинуты навзничь не какой-то внезапной катастрофой, не «жизненной бурей» — никакой бури нет и в помине,— а просто обычным, нормальным и однообразным движением дней. Как обычно у Чехова, драма возникает «из ничего».

Чехов не пожелал — ради силы контраста хотя бы — рассказать нам, как начинался роман Лаевского с Надеждой Федоровной.

«Плохой хороший человек». Лаевский — О. Даль

В повести нет ни одного упоминания о красоте и силе страсти, которая соединила возлюбленных, о поэзии их первых свиданий, о чувствах, которые они испытывали, когда решились — шуточное ли дело!— на свой страх и риск уехать вдвоем из Петербурга на далекий Кавказ, по тем-то временам — на край света! Надежда Федоровна отважилась порвать с мужем. Лаевский рассорился с матушкой. Молодые люди бросили вызов обществу и, невенчанные, без всяких «средств к существованию», воодушевляемые только любовью и мечтой, отправились в неизвестность, навстречу судьбе. Они уповали только на себя, на свои силы и свои идеалы. И что же теперь, два года спустя? Вот тут-то, с этого вопроса, вернее, с ответа на этот вопрос и начинается повесть.

Иосиф Хейфиц мог бы, разумеется, начать и раньше. Он мог бы показать романтическую предысторию Лаевского и Надежды Федоровны, мог бы отодвинуть начало фильма в Петербург, дабы сопоставить завязку любви с ее развязкой. Но, как и Чехов, Хейфиц этого сделать не пожелал, и, думаю, не потому, что чересчур педантично понимает возможности экранизации. (Мы убедимся вскоре, что он вносит в повесть Чехова осторожные, но весьма существенные поправки.) Режиссер уже, так сказать, сработался с автором, он знает, что Чехова, как правило, не интересует начало, а интересуют последствия, что Чехов анализирует результаты, а не первые шаги, пусть даже важные и решительные, что его занимают развязки, а не завязки. Экспозиция остается за пределами произведения вместе со всеми надеждами и иллюзиями, обязательными для экспозиции. В тот момент, когда надежды иссякли, иллюзии развеялись, когда осталась в лучшем случае только инерция былых верований, Чехов начинает рассказ, повесть или пьесу.

Формально «Дама с собачкой» начинается с появления Анны Сергеевны на ялтинской набережной, но к этому дню Гуров уже разочаровался и в семье, и в любви, и женщин называет — «Низшая раса!» Точно так же «Ионыч» начинается со знакомства Старцева

с семейством Туркиных, но к этой поре искусственная, фальшивая жизнь дома Туркиных давно уж сформировалась во всей своей миловидной нелепости. Истинное начало и в том и в другом случае вынесено далеко за пределы произведения. И в этом-то смысле Хейфиц поступает более чем последовательно: в первых же кадрах его фильма Лаевский уже пишет предсмертное письмо, где без обиняков говорится, что если его и не убьют на дуэли, то он «все равно погиб». С этого мрачного итога, с ноты полного отчаяния Хейфиц начинает фильм и затем уж, волнами инверсий, воспроизводит, страницу за страницей, эпизоды повести Чехова.

●

Ивану Андреичу Лаевскому лет двадцать восемь, по нынешним понятиям он — человек молодой. Режиссер видит Лаевского почти юношей, таким его и играет Олег Даль. Юношеская неустойчивость, порывистость, нервность, вскидчивость, юношеская же обидчивость и запальчивость — все говорит о характере еще не сложившемся.

Когда писалась «Дуэль», Чехову было едва за тридцать, он был старше Лаевского всего на три года и, надо думать, не считал ни себя, ни его людьми несформировавшимися. Напротив, Чехов с полной ясностью показал, что время уже наложило на физиономию Лаевского тоскливый отпечаток рутины, связало его привычками, загнало его жизнь в наезженную провинциальную колею. Лаевский, например, ежевечерне играет в винт, более того, именно он «научил жителей городка играть в винт... от утра до поздней ночи». В фильме эти каждодневные чиновнические развлечения не показаны, и, конечно же, показывать их вовсе не обязательно. Но ведь того Лаевского, которого сыграл Олег Даль, пожалуй что и трудно, невозможно вообразить себе за карточным столом. Он слишком молод, слишком зелен для подобных забав. Точно так же нельзя поверить, будто столь молодому человеку «обыватели обязаны сведениями по части разных сортов водок»,— и в этой сфере юноше, которого играет Даль, рановато быть знатоком. «Лаевский,— читаем мы у Чехова,— пил много и не вовремя, играл в карты, презирал свою службу, жил не по средствам, часто употреблял в разговоре непристойные выражения...»

Все это к Лаевскому, каким мы видим его на экране, может быть отнесено лишь с очень большой натяжкой. Презирал свою службу? Конечно. Жил не по средствам? Скорее всего. Но непристойные выражения в разговоре, но повседневная пьянка, но карты?..

Мне могут возразить — и справедливо,— что, в конце концов, такая дотошная верность автору — необязательна, что Хейфиц не имел в виду создание абсолютно адекватной кинематографической копии прозаической вещи, что такая копия и вообще-то невозможна, немыслима, что по Чехову, по его мотивам заново творится оригинальное произведение, обладающее собственной логикой развития, неизбежно иной структурой и т. п. А потому все эти разговоры о возрасте и облике Лаевского пусты и напрасны. Хейфиц видит Лаевского юным, взбаламученным, романтичным. Даль прекрасно играет именно такого Лаевского, извольте принять его как данность, а затем уж пускайтесь в свои рассуждения. Я бы и рад. И в принципе я вовсе не настаиваю на, так сказать, текстуальной верности автору. Но «собственная логика» произведения не всегда выстраивается, и, например, это возражение Чехову по частному, казалось бы, поводу влечет за собой многие недоумения и даже недоразумения.

Если Лаевский каждый день пьет «много и не вовремя», если Лаевский каждый вечер уходит тупо играть в винт, то что же остается делать его молодой невенчанной жене, Надежде Федоровне? Куда ей девать себя в этом чужом южном городе? Как ей спастись от скуки, от безделья, от пустоты жизни, столь непохожей на красивую и гордую борьбу с трудностями, к которым она была готова, которых она ждала, навстречу которым уезжала с Лаевским от мужа, из Петербурга? Между тем, она красива, она привлекательна. «...Навязчивые мысли о том, что она самая красивая и молодая женщина в городе и что

молодость ее проходит даром, и сам Лаевский, честный, идейный, но однообразный, вечно шаркающий туфлями, грызущий ногти и наскучающий своими капризами,— сделали то, что ею мало-помалу овладели желания, и она, как сумасшедшая, день и ночь думала об одном и том же». Чехов спокойно уточняет: думала, что «надо любить». Потому и отдалась Кирилину, грубому, тупому, амбициозному... Линия ее поведения вычерчена у Чехова с безукоризненной последовательностью.

Но если все это выглядит иначе, если Лаевский — не «наскучающий своими капризами», не грызущий ногти, не пьющий, не играющий в карты всякий вечер, а, напротив, само беспокойство, сама тревога,— что тогда? В чем тогда причина похождений Надежды Федоровны?

Конечно, и Хейфиц и актриса Людмила Максакова не оставили этот вопрос без ответа. Наоборот, ответ дан внятный и по-своему вполне убедительный. В Надежде Федоровне играет кровь, кипит жизнь... В этом городке, пыльном и убогом, некрасивом и мрачном, она томится неясными и неодолимыми чувственными желаниями. Их символом становится «панамская шляпка» с алой лентой, купленная Надеждой Федоровной, конечно же, в долг — в магазине Ачмианова.

Проход Надежды Федоровны в новой шляпке по узким пустым улочкам задуман режиссером и снят оператором Генрихом Маранджяном прекрасно. Когда героиня, пританцовывая, ликуя от сознания собственной красоты, идет мимо глухих глинобитных стен, мимо вывесок парикмахерских, портных, питейных заведений, щедрые лучи солнца нежно скользят по лицу, кокетливо выглядывающему из-под широких соломенных полей. Но, увы, никто из обитателей городка не замечает ни этого красивого лица, ни привлекательной фигуры, ни легкой походки. Только вдруг из окна кто-то выплескивает помои чуть ли не на ноги Надежде Федоровне. И женщина в черном равнодушно смотрит из другого окна — Надежда Федоровна тотчас испуганно поворачивает обратно, вытряхивает песок из туфли, вновь, грациозно покачивая бедрами, шествует дальше. Видит лошадь — и лошадь тоже в соломенной шляпке, как сама Надежда Федоровна, но, конечно же, героиня не в состоянии оценить эту ироническую улыбку режиссера. Она несет по узким улочкам городка свою ослепительную красоту, которую в конце-то концов кто-то должен же оценить? Она владеет богатством, которое надо израсходовать, несет с собой и в себе счастье, которым должна кого-то одарить. Все это, повторяю, красиво, выразительно и понятно. Однако снято и сыграно так, будто никакого Лаевского просто-напросто нет ни в городе, ни вообще на белом свете, будто никаких — ни трудных, ни легких, ни обременительных, ни счастливых — отношений с Лаевским никогда не бывало.

Надежда Федоровна — сама по себе, одна, она коварно оставлена режиссером наедине с собственной женской прелестью, ожидающей мужских восторгов и ласк, с чувственностью, властно требующей утоления. Купальня, розовый, хорошо обрисовывающий формы купальный костюм, ласковые волны, и снова живопись, снова пиршество оператора: розовое тело, зеленоватое море, золотистая соломка шляпки, все та же алая лента, мягкие вольготные движения плывущей женщины. Старички с пляжа следят за купающейся Надеждой Федоровной в бинокли и подзорные трубы. Точно так же следит за ней и любуется ею камера. А тут, как на грех, и рослый, статный Кирилин в своей шлюпке, и Надежде Федоровне очень приятно, что он видит всю ее красу... Почему бы и нет? И в следующем кадре Надежда Федоровна уже распростерта в постели, уже твердит Кирилину, чтобы уходил, пора, муж может вернуться...

Возражать этой вот логике трудно, да и бессмысленно. Но дальше возникают неизбежные осложнения, появляется эмоциональная сбивчивость и невнятица. Чеховская Надежда Федоровна хотела думать, что в ее случайной измене мужу нет ничего страшного: «в ее измене душа не участвовала; она продолжает любить Лаевского, и это видно из того, что она ревнует его, жалеет и ску-

чает, когда он не бывает дома». И вообще — «что было, то прошло» и «больше ничего не будет». Другими словами, чеховская Надежда Федоровна не хочет новых свиданий с Кирилиным потому, что думает о Лаевском, думает, что любит Лаевского. В фильме Надежда Федоровна от Лаевского и от любви к нему полностью «эмансипирована». Почему же она пытается уклониться от новых встреч с любовником? Не потому ли, что теперь ей приглянулся молоденький, хорошенький Ачмианов, и она уже торопливо с ним целуется?

Мягко и осторожно выводя Надежду Федоровну из контекста жизни с Лаевским, упуская из виду былую поэзию и нынешний кризис обоюдной любви, режиссер как бы внушает нам, что одна только смелая и хорошенькая дамочка, которая вольно себя повела, виновата в крушении молодой семьи, в катастрофе, совершающейся у нас на глазах. Конечно, можно и духовное падение Андрея Прозорова («Три сестры») подать как прямой результат одного только прискорбного факта: у Наташи «романчик с Протопоповым». Но вряд ли такое простое объяснение откроет нам всю драму Андрея. И здесь, в фильме Хейфица, «романчики» Надежды Федоровны, при всей их привлекательной наглядности, все же слишком упрощают ситуацию в целом.

Ибо, если она одна виновата, то Лаевский, хотя бы отчасти, оправдан в наших глазах. Можно подумать, будто смятение и растерянность Лаевского возникают из-за того, что Надежда Федоровна жадно и поспешно «срывает цветы удовольствия». Тем более что действие фильма неоднократно возвращается к ночи перед дуэлью: Лаевский прощается с жизнью, пишет предсмертное письмо и снова и снова заходит в спальню, где заплаканная, красивая, будто измятый цветок, разметалась в тревожном сне больная и грешная Надежда Федоровна.

В повести поведение Надежды Федоровны — прямой результат ее совместной жизни с Лаевским, нечистой и некрасивой. Эта вот нечистота и некрасота совместной жизни возлюбленных обозначена Чеховым с резкостью, по-видимому, режиссера смутившей. Местная обывательница, Марья Константиновна, роль которой в фильме сильно урезана, относится к Надежде Федоровне хорошо, хотя и шокирована тем, что та живет с Лаевским невенчанная, «в грехе». Марья Константиновна в минуту откровенности говорит: «...Милая,

«Плохой хороший человек». Надежда Федоровна — Л. Максакова

вы нечистоплотны. Когда мы встречались в купальне, вы заставляли меня трепетать. Верхнее платье еще туда-сюда, но юбка, сорочка... милая, я краснею... Во всем городе ни у кого нет мух, а у вас от них отбою нет, все тарелки и блюдечки черны. На окнах и на столах, посмотрите, пыль, дохлые мухи, стаканы... А в спальню к вам войти стыдно: разбросано везде белье, висят на стенах эти ваши разные каучуки...» Действительно, неприятные подробности, и Хейфиц их воспроизводить не пожелал. Кроме того, вероятно, нелегко было бы совместить склонность оператора к импрессионизму, с меткими и жесткими натуралистическими штрихами, которые здесь необходимы Чехову. Хейфицу не хочется верить и не хочется видеть, что у Надежды Федоровны, поэтичной и прелестной, грязное белье, мухи в стаканах и «каучуки» в спальне. Между тем, Чехов в холодной и жестокой смелости своей — логичен и убедителен. Вся обстановка несложившейся, неудавшейся, загрязненной жизни, весь этот запущенный и стыдный быт объясняют каждый шаг Надежды Федоровны и всякое ее побуждение. А «панамская шляпка» служит только откровенным знаменем желаний.

В «Дуэли» быт Лаевского и его возлюбленной сложно и интересно соотнесен с бытом и жизнью приморского города. В этом городе есть набережная, где все гуляют по вечерам, есть бульвар, где высажены молодые кипарисы, эвкалипты и некрасивые худосочные пальмы. На рейде стоят иностранные пароходы. Есть, наконец, пляж. Пляж мы видим, правда, и в фильме. Но Хейфиц снимает какой-то другой город, который находится за тридевять земель от моря. В городских кадрах моря не видно, улочки этого города к морю не ведут и вывести не могут. Связи между городом и морем умышленно разорваны, город воспринят и подан как пустыня, если не как тюрьма.

Но и на этот раз чеховское решение кажется мне более интересным: у Чехова ощутима своеобразная прелесть южного города, а не одна только обрыдлость и постылая тоска глухой провинции.

Выбирать нам приходится между коллизией, которая видится режиссеру фильма: красивая женщина посреди некрасивого мира и некрасивых людей и — гораздо более сложной, тщательно мотивированной Чеховым коллизией общего, обоюдного поражения, постигшего и Лаевского и Надежду Федоровну, гибели их верований и любви, крушения их совместных жизненных планов.

В принципе можно было бы принять и вариант, предлагаемый режиссером. Но только линия жизни Надежды Федоровны, прочерченная в фильме, не дотягивается до дуэли, она с дуэлью — главным событием и повести Чехова и фильма Хейфица — в сущности, не связана. Амуры Надежды Федоровны сами по себе, дуэль — сама по себе.

При всех этих неизбежных оговорках я должен все же уверенно сказать, что роль сыграна Л. Максаковой в чеховских тонах. Актриса легко приняла и выполнила ту логику поведения, которую ей подсказал режиссер, сумела принести на экран характерную для чеховских женщин тоску по красоте, свойственное им острое ощущение неосмысленности существования, стремление эту неосмысленность как-то одолеть, заполнить жизнь, пусть даже ее исказив и ухудшив. В работе с Л. Максаковой И. Хейфиц заново доказал (как и прежде, в «Даме с собачкой»), что он прекрасно чувствует и способен выразить один из важнейших мотивов искусства Чехова — мотив красоты, без которой, по Чехову, жизнь пуста и бессмысленна. Красоту женщины, красоту пейзажа, красоту искусства Чехов то и дело сталкивает с некрасивым бытом и некрасивыми отношениями своих современников,— вот именно в этих столкновениях важный источник его драматизма, мучительного и, одновременно, освещенного надеждой. Женщина, опошлившая и погубившая себя в торопливых и неразборчивых поисках красоты, она чем-то напоминает Елену Андреевну из «Дяди Вани», хотя Елена Андреевна во имя красоты отстраняет от себя все искушения, а Надежда Федоровна во имя той же красоты пускается во все тяжкие... Жаль только, что «партия» Надежды Федоровны звучит в фильме как партия

сольная, жаль, что она, как мне кажется, изъята из полифонии произведения.

●

Доктор Самойленко, которого играет А. Папанов, внешне вполне соответствует персонажу, написанному Чеховым. «С большой стриженой головой, без шеи, красный, носатый, с мохнатыми черными бровями и с седыми бакенами, толстый, обрюзглый, да еще вдобавок с хриплым армейским басом» — Самойленко так именно и выглядит на экране. Чеховская характеристика воспроизведена актером с примерной тщательностью. Более того, Папанов безукоризненно выполняет и другое чеховское требование, дает понять, что, «несмотря на свою неуклюжесть и грубоватый тон», Самойленко — «человек смирный, безгранично добрый, благодушный и обязательный».

Однако в исполнении актера дают себя знать стилистические неточности. Они — в мельчайших подробностях поведения, в специально комическом утрировании забавных реплик, в смешном «рычании» Самойленко, в тех акцентах, которые делает актер, все время слишком заботливо напоминая нам, что старый оригинал, чудак, чревоугодник, хлебосол — фигура колоритная. Эта погоня за колоритностью ведется актером настойчиво, хотя и тактично — нигде и ни разу Папанов Чехову как будто и не противоречит, послушно во всем повинуется чеховской логике развития роли, но нередко оставляет за кадром то, что имеет какое-то отношение к внутреннему миру, к любвеобильному сердцу и простецкому гуманизму доктора Самойленко. Ведь Самойленко добр, добр до беспринципности, и Чехов не ставит ему в вину эту бескрайнюю доброту. У актера же духовное придавлено сытостью, инертностью, часто словно бы растворяется в бытовых мелочах, обретающих для грузного, шумного, ералашного Самойленко значение чрезвычайное. Конфликт между Лаевским и фон Кореном, людьми, по мнению доктора, «прекраснейшими и умнейшими», «гордыми, интеллигентными», занимает доктора, на мой взгляд, пожалуй, меньше, чем то, что денщик забыл подать к столу прованское масло или уксус. Актер вдохновенно и даже воинственно играет Самойленко, повелевающего торжественной церемонией обеда,— тут он в своей стихии. Точно так же разнообразен и выразителен Папанов и в ночной сцене, когда Лаевский вдруг разбудил доктора и донимает его разговорами. Самойленко кряхтит, зевает, его валит в сон, во сне он вдруг ловким, привычным движением ловит муху... Но Лаевского он слушает через силу, вполуха, а потом начинает посапывать, прикрыв лицо думкой.

Такие вот подробности не Папановым и не Хейфицем придуманы, их ловко, точно и вовремя подбрасывает Чехов, уклоняясь от высокопарности, избегая сентиментальной чувствительности. Но для Чехова это — необходимые оттенки, его Самойленко, по доброте своей, вяло и лениво, но ищет компромисса, для Папанова же в этих вот оттенках — едва ли не вся суть.

Папановский доктор в духовном и идейном конфликте между фон Кореном и Лаевским не участвует, он, грубо говоря, превращен в выразительную фигуру фона всей этой драмы, даже более того — один дает ей фон, напористо играя и весь город, и ту среду, которая «заела», и т. д... В итоге одна из главных фигур композиции становится, к сожалению, фигурой нейтральной, сдвинутой в сторону от главной коллизии фильма.

Точно так же, впрочем, как и вся большая, обстоятельно и со множеством занятных подробностей снятая сцена загородного пикника. Горный пейзаж. Горная речка и шаткий мостик, перекинутый через нее. Экипажи. Костер. Корзины с вином. Амбициозные фразы Кирилина, кокетство Надежды Федоровны с молодым Ачмиановым, обличительные речи фон Корена и тоскливые речи Лаевского. Все это располагается преимущественно в стороне от смысла и внутреннего сюжета фильма, а потому и воспринимается как скопление необязательных, случайных подробностей: могли быть, могли и не быть, могли быть другие...

Действие фильма движется вокруг Чехова,

«Плохой хороший человек». Фон Корен — В. Высоцкий

то приближаясь к первоисточнику почти вплотную, то резко отдаляясь от него. Из этого не следует, однако, что лучшие моменты фильма — есть моменты полного, текстуального совпадения с автором. Иногда произведение Хейфица достигает большой эмоциональной силы, внешне как будто бы от Чехова далеко уходя — на самом же деле возвращаясь к Чехову совершенно непредвиденными путями.

Фигура фон Корена в фильме полемически переосмыслена, умышленно отодвинута от того персонажа, которого вывел в «Дуэли» Чехов. Владимир Высоцкий решительно снял с фон Корена тусклый налет обыденной говорливости, даже болтливости, той характерной страсти к разглагольствованиям, которой одержимы многие чеховские люди. Высоцкий не пожелал увидеть явное сходство фон Корена с доктором Львовым из драмы «Иванов»: тоже был, на словах, весьма прогрессивный, живущий исключительно общественными интересами и, тем не менее, бесплодный, скучный человек. Артист не захотел даже заметить, что в повести фон Корен скучен, пресен, хвастлив, что тон его звучит часто и напыщенно и нудно, хотя он произносит порой весьма эффектные фразы. Чехов относится к фон Корену с нескрываемой иронией. В фильме фон Корен принят вполне всерьез и подан артистом очень остро и колко.

Разумеется, такое активное прочтение роли входило в замысел режиссера. И. Хейфиц вполне обоснованно почувствовал в речах фон Корена опасность, актуальную и поныне. В сегодняшнем мире такие речи слышатся нередко, и попытки оправдать насилие, восславить жестокость (якобы разумную!), возвеличить бесчеловечность (якобы спасительную для человечества и, конечно же, совершаемую во имя прогресса!) обладают одинаковой притягательностью и для гошистов и для фашистов. Поэтому И. Хейфиц отнесся к фон Корену без иронии, эта фигура вызвала его тревогу и оказалась самой интересной фигурой картины.

Владимир Высоцкий играет человека действия. Подтянутый, собранный, энергичный — всегда прямая спина, гордо поставленная голова, острый пристальный взгляд сквозь стекла очков, короткие усики, белоснежная полоска воротничка вокруг загорелой шеи, манера говорить отрывисто, повелительно, безапелляционно... Ясно, что слово у него не расходится с делом, ясно, что у этого человека, в отличие от Лаевского, есть смысл и цель существования. От него веет приятной опрятностью, его щеголеватая повадка, его

манера быть отчетливым и ясным во всем свидетельствуют о внутренней силе. В фон Корене затаена некая угроза — и не только потому, что в нем чувствуется бретерская неустрашимость, а прежде всего потому, что свои ницшеанские идеи он высказывает весьма убежденно и решительно, отнюдь не позируя, не рисуясь. Перед нами — сильный человек, которому всякая слабость отвратительна, мерзостна, которому ненавистны инертность и рутина провинциальной жизни, но который вполне способен Чухлому превратить в Освенцим.

Можно было бы сказать, что фон Корен увиден в фильме не с точки зрения Чехова, а с точки зрения Лаевского: это ведь Лаевский убежден, что фон Корен по натуре своей «полководец», «деспот», что ему «нужна пустыня», что он «живет в мире иллюзий и миражей», а деспоты — они «всегда были иллюзионистами». Но речи Лаевского окрашены неприязнью и, отчасти, страхом перед фон Кореном, в фильме же фон Корен рассматривается с пристальным, глубоким вниманием: в нем режиссер ощущает острую и болезненную проблему. Смею сказать, что эта фигура в каком-то смысле получилась интереснее и выразительнее чеховской — настолько, насколько язык фильма вообще способен быть выразительнее языка прозы. Во всяком случае, все время, когда фон Корен в кадре, он вызывает жгучий к себе интерес.

Самое же любопытное состоит, пожалуй, в том, что, по-новому взглянув на фон Корена, сыграв его и по Чехову и по-своему, Высоцкий держится, тем не менее, в пределах чеховского стиля и чеховского драматизма. Психологически изощренная манера исполнения, безупречно верное чувство атмосферы и настроения, которым окрашена вся роль — в каждом движении и в каждой интонации актера,— позволяют ему сохранить утонченную строгость и чистоту стиля Чехова.

Оттеняя жестокий максимализм фон Корена, его педантичность, едва уловимое довольство собой, его чуточку зловещее обаяние, холодность и сугубый рационализм, Высоцкий открыл все же своему фон Корену возможность вполне достойного и красивого отступления в финале.

Другой вопрос, как увязано столь самостоятельное и энергичное истолкование роли со всей системой образов фильма. Вся подчеркнутая чистоплотность фон Корена, вся его выставленная напоказ организованность враждебны душевной сумятице и неосмысленности существования Лаевского. Ненависть его к Лаевскому окрашена брезгливостью, Лаевский, думает фон Корен, «опасен для общества, как холерная микроба», а потому, считает он, следует эту «микробу» уничтожить. Опасность, которая исходит от фон Корена, дает режиссеру внутреннее право превратить ночь перед дуэлью в исходную точку всего повествования и много раз возвращаться к эффектным, тревожно освещенным кадрам, к крупным планам лица Лаевского, вдруг оказавшегося на краю гибели. Горит свеча. Капает воск. За окном гремит гроза. Все это очень даже романтично, игра Олега Даля нервна и порывиста, и с самого начала фильма вплоть до финала Лаевскому, я думаю, обеспечено сочувствие зрителей.

А потому название фильма — «Плохой хороший человек» — становится своего рода условностью: ведь Лаевский почти ни разу на протяжении фильма «плохим» не выглядит. Все «плохое» о нем мы узнаем только со слов фон Корена. Но перечень злодеяний, излагаемый фон Кореном, ничем не подтверждается. Конечно, нехорошо, что Лаевский капризничает во время обеда и попрекает Надежду Федоровну, мол, у всех варят щи из капусты, а ему капусту не подают. Однако, мы понимаем, что такое вот привередничанье — еще не повод, чтобы требовать для Лаевского смерти или каторги. Нехорошо и то, что на пикнике Лаевский в сердцах обозвал жену «кокоткой». Все же и на этот раз мы не могли особенно сильно негодовать, ибо знали уже, что Надежда Федоровна живет с Кирилиным и целуется с Ачмиановым. Выпивки и карты отменены, из чиновничьей среды, где он бездельничает, много болтает о своем долге, о своих идеалах и опускается все ниже и ниже,

Лаевский выведен, а если его возлюбленная ведет себя, «как кокотка», то тут уж она сама (по логике фильма) кругом виновата... Что же остается, из-за чего весь сыр-бор загорелся, чем вызваны гневные филиппики фон Корена, чем вызвана дуэль? Ответ в фильме один: юношеской неуравновешенностью, экспрессивностью, даже, пожалуй, романтичностью Лаевского и жестокой, мрачной, опустошительной нетерпимостью фон Корена. Между тем, нетерпимость и ярый формализм фон Корена — всего лишь изнанка расслабленной бесформенности и вялой инертности Лаевского. Призрак Освенцима, который маячит за спиной фон Корена и светится в его глазах,— еще не повод романтизировать и поэтизировать затягивающую Лаевского Чухлому...

Сама по себе выраженная в заглавии фильма идея разместить персонажей между «плохим» и «хорошим», добром и злом не находит себе, я думаю, прочной опоры ни в повести Чехова, ни даже в произведении Хейфица. Релятивизм названия, предложенного И. Хейфицем, вообще, на мой взгляд, не совпадает с чеховским отношением к людям: у Чехова, по-моему, они, грубо говоря, все размещены не между «добром» и «злом», не между «плохим» и «хорошим»,— а между силой и слабостью, между мечтой и реальностью, между тем, как они хотели бы жить, и — как живут. Отсюда их постоянный разлад: с самим собой и с другими. По Чехову, противостояние фон Корена и Лаевского есть мнимость. Оба они, и Надежда Федоровна тоже,— не плохие и не хорошие, а просто слабые люди. Пьянки и карты Лаевского, любовные похождения Надежды Федоровны, книжные разглагольствования фон Корена — все это провинциальной пошлостью обнимается и уравнивается. И вот это самое их равенство, равное их бессилие перед лицом постылой действительности окончательно доказано нелепой, громоздкой и вздорной дуэлью. В фильме все это выглядит несколько иначе, потому что фон Корен отмечен знаком зла, а Лаевский — очищен и облагорожен, «подтянут» к добру. Сухой, намеренно прозаической интонации чеховской «Дуэли» как бы возражает склонная к размягченной лиричности интонация картины.

В этом смысле очень выразительна метаморфоза, которую претерпел по пути из повести на экран дьякон Победов. Он лишился не только своей иронически насмешливой фамилии, он тоже как бы омыт и очищен лиризмом и «подтянут» к добру. Человек пустой, ленивый, смешливый и глуповатый, рыболов и бездельник, накануне дуэли думающий: «Сколько завтра будет смеху» — в фильме он вовсе не банален, напротив, в высшей степени оригинален, просветлен и душевно чист. Его странный заливистый смех выдает крайнюю наивность, «святую простоту». Этот дьякон (таким сыграл его Г. Корольчук) по меньшей мере, блаженный, ему дано какое-то высшее, детское чувство истины. А потому дьякон, конечно, не из праздного любопытства отправляется к месту дуэли, он, надо понимать, выполняет некую миссию, он хочет и должен предотвратить кровопролитие.

К моменту дуэли сценарные линии прочерчены достаточно определенно. Мы чувствуем, что фон Корен способен Лаевского убить, что дьякон хотел бы Лаевского спасти. Кинематографическое напряжение нагнетается проверенным способом параллельного монтажа: фон Корен говорит с секундантами — сквозь камыши продирается дьякон; Лаевский совещается с секундантами — в камышах возится дьякон и т. д. Но умышленно взвинчиваемое напряжение одновременно всячески подрывается ироническими, снижающими значение происходящего, а подчас и вовсе комическими деталями, которые здесь в изобилии находят и Чехов и режиссер. Врач Устимович предупреждает дуэлянтов, что с каждого он возьмет по пятнадцать рублей, в случае же смерти одного из противников «оставшийся в живых платит все тридцать». Хозяин духана вдруг некстати тащит к месту дуэли самовар. В кадр вторгается стадо коров, вызывая смятение секундантов и хохот дьякона. А главное, никто не знает, «как нужно становиться и что должны делать секунданты». Подхватывая чеховскую ироническую интонацию, Хейфиц тут весело до-

бавляет от себя и дарит фон Корену смешную реплику: «Где барьер?»

По-моему, большая сцена дуэли — одна из самых удачных в фильме. Хейфиц сумел тут прежде всего способом мизансценическим, очень выразительно размещая персонажей в кадре, просто и внятно показать, как бесформенность жизни безыдеальной, лишенной внутреннего смысла и цели, выступила вдруг во всей своей удручающей, комически бездарной рыхлости именно тогда, когда обстоятельства потребовали ясности и чистоты формы. Времена Онегина и Печорина прошли, самый ритуал дуэли, строгий и суровый, забыт невозвратно. А главное, дуэль, хотя она, вполне вероятно, и предшествует смерти человека, никем из присутствующих при поединке (кроме только дьякона, затаившегося в камышах) не воспринимается как событие значительное. Существенно только то, что все не выспались. Мутный рассвет. Секунданты нелепо толкутся на поляне. Вялым разговорам, кажется, не будет конца. Доктор жует бутерброды... А после дуэли режиссер ставит ироническую и насмешливую точку: там, где только что стояли друг против друга фон Корен и Лаевский, стоят коровы и тупо глядят в объектив.

Поединок снят Иосифом Хейфицем с характерным для Чехова желанием снизить пафос, сбить высокопарную спесь с события, которое надменно претендует на исключительность, необычайность, а на самом-то деле тонет в луже все той же пошлости. Ирония режиссера здесь более чем уместна, она доказывает его солидарность с Чеховым и его способность с чеховской проницательностью и чеховской объективностью видеть истинный — вполне обыденный, тусклый и банальный — смысл происшествия, хотя оно и норовит показаться «роковым», возвышенным. Шутка ли сказать— дуэль! Сколько за этим словом тянется романтических ассоциаций, какие за ним традиции, какое у него прошлое! И тем не менее, Хейфиц заодно с Чеховым все эти ассоциации отметает во имя реализма — трезвого и беспощадного.

Последствия дуэли, однако, представляются Хейфицу очень значительными, режиссер вдруг словно настраивается на иной лад, и тотчас аморфность уступает место стройным композициям, а трезвость и горечь — сладковатой красивости. Кадры становятся гармоничными, мизансцены — чинными.

Венчание. Надежда Федоровна и Лаевский выходят из церкви под колокольный звон

«Плохой хороший человек». Самойленко — А. Папанов, Лаевский — О. Даль

и садятся в экипаж. Лаевский у себя в комнате склонился над столом и пишет: взялся за ум, сосредоточенно работает. Надежда Федоровна во дворике кормит кур — скромная, тихая, не поверишь, что это она совсем недавно вела себя так вольно и неблагоразумно. Меланхолическая завершенность кадра то и дело заставляет думать, что вот он, финал, что все уже кончилось. Но еще фон Корен приходит прощаться с Лаевским, извиняется, говорит, что, увы, ошибся, что никто не знает настоящей правды. И Лаевский серьезно и с горечью повторяет эти слова: «Да, никто не знает всей правды». И эти слова тоже могли бы закончить фильм. Мог бы завершить его и красивый кадр: на волнах качается шлюпка, которая ждет уезжающего фон Корена. Еще одна возможность финала: Лаевский и Надежда Федоровна тихо и поэтично идут вдоль набережной. И еще одна: фон Корен в шлюпке машет рукой тем, кто остался на берегу. Но Хейфиц пропускает все эти возможности. Ему нужны длительные, торжественные, широко распахнутые кадры: шлюпка уходит во взволнованное, бурное море, вот уже шлюпки почти не видно, суровые темные волны заполнили весь экран, и серьезное, строгое лицо Лаевского смотрит на нас, вот теперь, только после этого — «конец фильма».

Что же он означает, этот конец, вдруг отзывающийся предчувствием бури? Мне кажется, в финале выражена мысль, что после роковой дуэли жизнь Лаевского обрела окончательную форму и ясную перспективу. Лаевский как бы очистился, пройдя сквозь испытание мучительной ночи, вырвался из сумятицы, вышел из нравственного тупика, согласился принять реальность бытия как реальность труда. Точно такая же метаморфоза произошла с Надеждой Федоровной. И фон Корен, который прежде думал, что Лаевский и Надежда Федоровна — люди пропащие, конченые, которым незачем «коптить небо» и обременять общество своим существованием, понял, что он ошибался. В итоге дуэль, всю нелепость которой Хейфиц нам показал, воспринята как некое начало новой жизни.

Вот почему открытое море так многозначительно волнуется в кадре. Оно вступает в фильм, будто символ будущего, которое открывается перед нашими героями.

И хотя под конец фильма звучат все же горькие слова фон Корена о том, что Лаевский и сейчас «жалок, робок, забит... кланяется, как китайский болванчик», словам этим режиссер не совсем верит. Лирическая возвышенность и лирическая размягченность, сопутствовавшие теме Лаевского на протяжении всей картины, к финалу набирают силу, звучат патетическими аккордами, обещают героям трудное, но достойное будущее.

Тем самым финал превращен в своего рода ренессанс иллюзий. Жизнь Лаевского и его возлюбленной на этом южном берегу началась с надежд, крах которых мы видели. Теперь нам предлагается новая система верований, в прочность которой поверить невозможно. Сколько бы ни шумели волны, как бы ни были они суровы и красивы, жизнь на берегу, в городе, остается прежней, гнетуще низкой и мелкой. Она не дает никаких оснований для возвышенного пафоса: все те же чиновники, карты, вино, интрижки, те же получки двадцатого числа. Никуда от этого не денешься, и новые иллюзии ничем не лучше прежних.

Д. Шацилло

Залп по прошлому

«Афера Цеплиса».

По роману Павила Розита «Цеплис».
Сценарий В. Лоренца. Постановка Р. Калныня.
Оператор Г. Скултэ. Художник У. Паузер.
Производство Рижской киностудии, 1973.

Рижские кинематографисты сняли фильм по классическому роману национальной литературы, который назван именем собственным, именем главного героя — дельца-промышленника эпохи «бума» 20-х годов Цеплиса. Казалось бы, первоисточник четко и недвусмысленно предопределял «генотип» художественного решения постановки — на экране должно было развертываться неспешное, изобилующее бытовыми аксессуарами и психологическими подробностями, тщательно мотивированное и «сцепленное» по всем законам прозаического строя киноповествование. Между тем картина, которой все эти черты оказались не чужды, внесла в понимание романа Павила Розита и много неожиданного.

Сценарист Виктор Лоренц и режиссер Роланд Калнынь предложили зрителю собственную версию прозаического оригинала. Не нарушая духа романа, они значительно изменили его букву. В фильме развивается не столько рассказ о промышленнике Цеплисе, сколько рассказ о времени, эпохе, моменте исторической жизни нации, при котором бесчисленные цеплисы рождаются, терпят фиаско и появляются опять, чтобы еще и еще раз пройти скандальный и тем не менее богатый все новыми и новыми взлетами круг. Тот самый круг, где слава и бесславие, несчастье и счастье, известность и забвение имеют фактически одну стоимость — стоимость «предмета», «вещей», скупаемых оптом и в розницу всеми этими нуворишами, спекулянтами, проходимцами, громогласно заявляющими, что единственный объект их забот — престиж, благополучие Латвии, а на самом деле продающими ее оптом и в розницу, совершенно равнодушными к тому, что станется со страной,— лишь бы в их кошельке звенели латы.

Лоренц и Калнынь предложили зрителю не историю одной карьеры, а нечто иное — опыт анализа общественной атмосферы, социальной и нравственной ситуации, создающей условия для постоянного взлета и непрерывного разрушения таких вот «коммерческих гигантов», каких только и могла породить буржуазная Латвия. Такого рода интерпретация сюжета Розита вовсе не произвольна, наоборот — своими корнями она уходит в роман, в его публицистический и сатирический слой, в его обличительную, антибуржуазную основу. Но то, что у Розита составляет фон действия, проходит через многие страницы в качестве авторского комментария, а в отдельных случаях вторгается «открытым текстом» в диалоги, прямую или скрытую внутреннюю речь героев,— вся та причудливая и резкая смесь иронии, горечи, презрения и печали, которая придает роману особый колорит и выводит его за пределы бытописательства, жанризма на простор подлинно реалистических прозрений,— как раз прежде всего и вдохновило авторов фильма, предопределило принципы кинематографического осмысления материала. Трудный путь создания на экране синтеза сатирического фарса, поэтического гротеска, лирической буффонады стал тем путем, каким пошли Р. Калнынь и В. Лоренц. И какие бы «специальные», сугубо «нетрадиционные» определения ни стали мы сейчас призывать себе на помощь, стремясь поточнее определить жанровую природу их картины, все равно нам надо будет говорить именно о синтезе — быта и гротеска, иронически переосмысленного жанра и сатирического анекдота, исторической реконструкции и памфлета, психологической драмы и фарса. Подобная многослойность свидетельствует, на наш взгляд, не только о верности и своеобразии пути, которым шли даровитые авторы экранизации, но и о понимании стилистических богатств, какие таит в себе изобразительный язык современного кинематографа. Вот почему, какой бы архаичной, грузно тяжеловесной ни казалась нам

«Афера Цеплиса». Цеплис — Э. Павулс

та маслянистость, с которой режиссер и сценарист живописуют на экране провинциальную роскошь, по-бюргерски жирный, безвкусный быт латвийской буржуазии, все равно язык экранного повествования остается динамичным: в нем сталкиваются разные стилевые тенденции. И то, что из-за этого фильм не стал в стилевом своем решении пестрым, разномастным, должно быть поставлено в особую заслугу Калныню и оператору Г. Скултэ.

И еще одно обстоятельство нельзя не отметить.

Литературная классика, получая прописку на экране, немедленно требует права на прописку по новому адресу. Она апеллирует — вольно или невольно — к некоему кругу зрителей, которые воспринимают данный фильм-экранизацию наиболее заинтересованно. На этот раз совершенно ясно, что таким зрителем в первую очередь становится тот, кто хочет узнать правду о буржуазной Латвии, объективно понять причины ее развала, историческую необходимость выхода латышского народа на новые, социалистические пути развития.

Картина «Афера Цеплиса», наверное, не только воскресит в сознании одной части аудитории некогда знаменитый и заслуженно популярный роман, но и, похоже, едва ли не в такой же степени воздействует на другую часть аудитории, которая романа не читала и которая поэтому видит на экране не знакомый сюжет, не историю, канувшую в прошлое, а с е г о д н я ш н и й буржуазный мир, хотя бы и в обличии провинциального и «бюргерски» архаического убожества, а в результате проникнется чувством отвращения к его законам и «принципам».

Непримиримое отрицание буржуазного жизнеустройства, буржуазного «способа жить» пронизывает каждый кадр фильма Лоренца и Калныня. Сценарист и постановщик используют материал, который им дало прошлое Латвии, латышской буржуазии, для того чтобы сказать о том, что с е й ч а с происходит на Западе, там, где сохранились архаичные общественные отношения, навсегда изжитые на их родине. Связь историзма и современности в «Афере Цеплиса» поэтому возникает самая живая, непосредственная и острая.

Вероятно, такой уровень обобщений в картине возник не случайно, а намеренно, осознанно. Да, Латвия здесь — это Латвия 20-х годов нашего века, и зарисована она с той безупречной точностью, когда так и хочется сказать: «с подлинным верно»... И вместе с тем это вообще всякая среднебуржуазная среда в период ложного «просперити», дутого «про-

цветания». Темперамент, с которым развенчивается в «Афере Цеплиса» «мифология успеха», конечно, идет от самого Розита, от его беспощадных и блистательно-язвительных филиппик в адрес общества толстосумов, но не только от него, а и от его темпераментных экранизаторов также.

Стоит открыть роман наугад, и вот один за другим зазвучат горькие сарказмы; их нельзя не напомнить — именно здесь природа удачи «Аферы Цеплиса», в авторских комментариях типа:

«Он (Цеплис.— *Д. Ш.*) знал всех этих новых, народившихся после войны промышленников, завидовавших друг другу и злословивших один про другого до нелепости. Они не умели и не хотели работать, желая лишь быстро нажиться, чтобы потом можно было кутнуть. Правда, они утверждали, что делают государственную работу и укрепляют благосостояние населения, но на деле рвали и хапали где только возможно. Поэтому нечего было удивляться, если легкая нажива не удавалась и широкие государственные кредиты пускались на ветер. Уважением пользовался не тот, кто хотел и умел работать, а, наоборот, тот, кто, глубже других запуская руку в государственную кассу, разорял своих доверителей и, искусственно обанкротившись, делался богачом. Такой возбуждал зависть и всеобщее восхищение — у него, дескать, есть смекалка и он обеспечил себя на будущее. От трудов праведных не наживешь палат каменных,— а кто в эти времена не хотел бы нажить каменных палат!»*

Слышите интонацию? Полную презрения, брезгливую и одновременно терпеливо аналитичную? Но это и есть та интонация, которая все время слышна на экране, разве только в фильме саркастические обертоны еще более усилены, еще более обнажены.

Роман и фильм в главном, в основном строго «симметричны», как бы накладываются один на другой.

В фильме вокруг главного героя именно такая атмосфера повального стяжательства, вдохновенного и одновременно грубого, плоского цинизма, какая есть в романе.

И в романе и в фильме Цеплис одинаково увлеченно и в то же время по-хамски остервенело служит «золотому тельцу», своему единственному божку.

И в романе и в фильме Цеплис одинаково нагло, удачливо, но без тени какого бы то ни было артистизма, талантливости, какими были так привлекательны «титаны наживы» в романах Драйзера, Фитцджеральда, гражданин Кейн Уэллса, с тривиальностью и бюргерской тяжеловесностью, скорее напоминающей героев «Верноподданного» и «Земли обетованной» Генриха Манна, рвется к одной цели — обогащению.

Однако методы достижения цели у главного героя Розита и у главного героя Лоренца и Калныня не во всем одинаковы. Цеплис Розита затевает организацию фирмы по добыче и отправке за границу «латвийского золота» — кирпича — как государственную акцию. Он вершит дела на самом «высоком уровне» — на уровне защиты «национальных интересов». Он хочет быть лидером в кругу финансовых «воротил», служить для других промышленников образцом предпринимателя «новой формации». Не случайно в романе многие саркастические характеристики воротил «делового мира» Латвии, их нравов и «принципов» Розит включает в н у т р ь монологов и размышлений Цеплиса. Герой Розита «дегероизируется» постепенно, по мере того, как он шаг за шагом втягивается в орбиту бесконечных спекуляций и остервенелой конкуренции, в атмосферу лжи, обмана и афер—ту самую, что официально величается «экономической сферой общества». Путь Цеплиса в романе по-своему драматичен — ибо на примере его судьбы развенчиваются иллюзорные представления буржуазного обывателя о том, что «свобода» и погоня за «богатством» совместимы в жизни человека, который заявляет, что служит не личному, а государственному благу. Духовная метаморфоза Цеплиса у Розита в этом смысле в какой-то мере напоминает те метаморфозы, которые претерпевает Каупервуд у Драйзера.

* П. Р о з и т. Цеплис. Рига, Латгосиздат, 1953, стр. 84—85.

Разрушая иллюзии Цеплиса построить на путях буржуазного предпринимательства будущее своей страны, его создатель — левый журналист и талантливый писатель-реалист Павил Розит,— по существу, разрушал и собственные, до конца неизжитые мелкобуржуазные воззрения.

Авторы фильма «Афера Цеплиса» пошли в трактовке героя дальше того, что предлагалось в романе.

В картине Цеплис всей плотью и кровью нераздельно слит со своим окружением, со всей этой никчемной и по-павлиньи спесивой, комически жалкой и, по существу, преступной средой. Никакой дистанции между ним и окружением на экране нет и быть не может. Напротив, Цеплис с самого начала и до самого конца фильма показывается не как «исключение», а как «правило»; он типичен, он истое дитя своего века, своей эпохи, он попросту купается в том времени, куда его поместила судьба.

Недаром фильм начинается и заканчивается сценой парада войск, за которым с торжествующей и самодовольной миной на лице наблюдает преуспевающий буржуа Цеплис. Цеплис и государство — одна семья, играющая в одну и ту же игру, где блефовать — не только условие успеха, но и «правило», предусмотренное самим характером игры.

Эдуард Павулс удивительно точно и рельефно воплотил эти параметры роли. Его Цеплис полнокровен и масштабен как социальный тип и вместе с тем сохраняет должную меру «портретности», индивидуального своеобразия. Грузный и импозантный, нахрапистый и корректный, скрытный и велеречивый, нагло властный и вкрадчивый, Цеплис в исполнении Павулса странно противоречив и поразительно целостен, как сама эпоха, его породившая себе на потребу и на радость.

В последних кадрах ленты поэтому звучит совершенно как должное сакраментальное заявление насчет того, что Цеплис «был и будет на коне». Цеплис в романе Розита вряд ли позволил бы в свой адрес такой «аванс». В фильме это звучит естественно, ибо сам образ претерпел изменения, вошел составной и органичной частью в иную, чем в романе, эстетическую систему.

Картина «Афера Цеплиса», как мы уже говорили ранее, и бытописательна, и грузновато жанрова, и, по преимуществу, сатирична, гротескна. Элементы сатиры есть и в романе, так же, как и лирические элементы, но только — в другой пропорции. Роман более психологичен, фильм более «синтетичен»; то, что Эйзенштейн когда-то называл

«Афера Цеплиса». Нагайнис — Г. Цилинский, Эдмунд — А. Силинь

«Афера Цеплиса». Эдмунд — А. Силинь, Валентина — В. Страуме

«полижанризмом», здесь ощутимо до такой степени, что начинаешь думать: к такому полижанризму Калнынь стремится осознанно, намеренно. Правда, нельзя не сказать, что в том эксперименте на стыке жанров, которым увлечен постановщик, ему порой изменяет художественный вкус, и мир пошлости начинает вдруг разоблачаться в кадре слишком уж прямолинейно и тяжеловесно. Таков долгий эпизод выступления экзотической певицы с ее душераздирающим романсом о горячем сердце, вырванном из груди и брошенном «псам голодным на расправу...». Так построены и некоторые другие сцены в ресторане, где пошлость и буржуазное самодовольство «разоблачаются» слишком уж подробно, «по слогам», местами даже так увлеченно, что демонстрация социального материала, типажа начинает становиться для режиссера и оператора «целью в себе».

Для стилистики фильма очень характерна также его ориентированность на сценичность, на применение в кадре театральной выразительности.

Персонажи ведут себя на экране, как персонажи буржуазной комедии а lá Скриб или Ожье. В их словах и движениях сквозит некая «деланность», специфически театральная «репрезентативность»; эта подчеркнутая в своей округленности и в то же время резкой характерности пластика, резко обозначенная культура слова и жеста определяют своеобразную условность всей постановки. Актеры не отождествляют себя со своими персонажами, с их психологическими состояниями, а изображают ту или иную черту в состоянии определенной группы людей, власть и деньги имущих. Перед зрителем разворачивается не обычное экранное повествование, когда условность устраняется, изгоняется, уступая место воссозданию как бы самой жизни, а некий карнавал, причудливое и пестрое шествие подчеркнутых и специально высвеченных специфически театральных фигур.

В том пародийном по сути и торжественном по форме церемониале, которым заканчивается, так же как и начинается, фильм, существует только одна единица измерения ритма. Эта единица — «сенсация», «событие», «скандал», то есть то, что заставляет режиссера и актеров вдруг бешено, по-театральному ускоряя или неожиданно замедляя ход действия, переменять направление движения, возвращаться вспять и снова стремительно рваться вперед.

Впрочем, само движение с его скачками и синкопированными переменами тоже мнимо,

фиктивно; движения фактически нет, есть вращение по кругу, скольжение вокруг своей оси. Такой осью является всепоглощающий азарт, б л е ф, ставший стилем и принципом жизни, неудержимая страсть к вседозволенности утех и наслаждений.

Роковая замкнутость в этом кругу как бы символизирует в картине статичность, неподвижность буржуазного миропорядка. Здесь нет развития, а есть только бесплодная вымороченая суета. А «допингом», «транквилизатором» для цеплисов служит только непредвиденность внезапных срывов в пустоту, катастроф, крахов, которые являются такой же нормой, как и кратковременные взлеты и шаткие миги «просперити». Цеплисы — чужие в своей собственной стране, среди собственного народа; какие-то нелепые гротески, они обречены на гибель, срыв в небытие, угасание, несмотря на всю «фламандскую» бесспорность своих животов, ляжек, зычных голосов, загребущих рук, плотоядных ртов.

Оператор Г. Скултэ и художник У. Паузер создали на экране особый, столь же буффонный, экстравагантный, сколь неоспоримо реальный, доподлинный мир. В кадре преобладают фронтальная композиция, плоскостная расстановка аксессуаров фона, постоянно обыгрывается «зеркальность» обстановки — каждый предмет будто «смотрится» в другой, так же как в них смотрятся персонажи — и сам Цеплис и все его окружение.

Мир «Аферы Цеплиса» не имеет глубины, это мир, в котором утрачена всякая перспектива, всякая возможность подлинного развития и обновления. Если и есть в этом мире какая-то красота, то это пошлая и усталая красота гибнущей, агонизирующей плоти. Здесь снова нельзя не вспомнить роман Розита, то описание свадьбы и бала, которое, очевидно, стало ключевым для авторского подхода к экранизации:

«Мест хватало всем, у приборов были заранее разложены карточки. Более состоятельные и высокопоставленные гости сидели ближе к жениху и невесте или занимали середину подковообразного накрытого стола, а менее знатные сидели по его концам. Бутылки шампанского стояли рядами, словно подковные гвозди. Форма стола имела глубокий смысл: огромная подкова должна была охранять миллионные богатства невесты. Вначале все усердно кушали и не говорили вовсе. Только звякали тарелки и брякали ложки. Лакеи метались как тени — с пустой посудой легко и быстро, с полною же осторожно и медлительно... Молодые люди вставали после утомительно долгого сидения за свадебным столом и, расправляя затекшие ноги, спаривались для танцев — музыка уже гремела. В вихре танца и звуках музыки, быть может, зарождались те робкие побеги, которые позже разрастутся кустами любви и деревьями брака. Уже рассвело, и утреннее солнце слегка золотило высокие рижские башни. На пустых улицах клубилась пыль — дворники с метлами в руках выметали прочь воскресенье... Но музыка в Гильдии звучала еще веселее, и сквозь нее прорывались совсем пьяные голоса. Начавшееся веселье слегка приутихло, но не хотело уняться. Каждый старался наверстать то, чего не успел за ночь. Рвущееся ввысь благородство дамских шелков измялось и не могло взлетать так крылато. У мужчин вчера еще столь безукоризненные воротнички обмякли, намокли и потеряли весь вид, ослепительно белые галстуки сегодня выглядели, словно вывалянные в уличной пыли. Капли пота смыли с лиц пудру и помаду, отчего они казались зеленовато-серыми и полосатыми, словно исчерченное струями дождя запыленное стекло. Хорошо еще, что так выглядели все и что они привыкали к увяданию красоты друг у друга постепенно. Голоса у всех были по-вечернему томные и слова дряблые, точно прелые древесные листья» *.

Мотив «увядания», «распада», «смывания красок», звучащий, как явствует из этой цитаты, в романе, но все же где-то на его периферии, в картине стал главенствующим, ведущим, основным. То, что для Розита, не терявшего надежд на переустройство буржуазного общества изнутри, являлось п р е-

* П. Р о з и т. Цеплис. Рига, Латгосиздат, 1953, стр. 111, 112, 117.

ходящим состоянием окружающей среды, фильм объявил — и в этом его заслуга — ее единственно возможным и «естественным» состоянием. Мы уже говорили о том, как решено режиссером и оператором начало «Аферы Цеплиса». Оно как раз и заключает в себе демонстративное, наглядное утверждение обреченности по-бюргерски «роскошного», а на самом деле призрачного, действительного собственнического мира.

Фраза Розита «так выглядели все» определила и отношение к героям картины. Лоренц, Калнынь и Скултэ создали в фильме ансамбль, в котором каждый — портрет, но не отдельно существующий, а скорее входящий как деталь в единый групповой портрет общества. Тут все — особые, неповторимо индивидуальные, и все «выглядят как все», незаметно и неразличимо сливаются с фоном.

Каждый из исполнителей выполняет свою функцию, ведет свою особую партию в общем хороводе. Но сам этот шутовской, пестрый и шумный хоровод служит заупокойную мессу. Для карнавала собственников фильм не оставляет никаких надежд. Погибла сенсация — фирма Цеплиса, погибнет и праздно веселящаяся верхушка общества хищников, которая породила эту сенсацию...

К этому следует только добавить, что категоричность и бескомпромиссность авторской концепции с особой силой убедительности сумели раскрыть актеры Гуннар Цилинский (Нагайнис) и Регина Разери (Аустра), пожалуй, они, наряду с Павулсом — Цеплисом, и первенствуют в ансамбле.

Гуннар Цилинский, как и Эдуард Павулс, предстает в экранизации «Цеплиса» в облике непривычном, неожиданном. Актер, игравший героев, людей легендарной судьбы, создававший образы почти фольклорной исключительности, на этот раз играет совсем иной характер. Нагайнис Цилинского мелок, гнусен, похож на юркую рыбу, выскальзывающую из невода. В то же время липкая подлость Нагайниса — характерная и весомая черта всего того «феномена» уходящего времени, который возникает на экране; без этой «черты», талантливо воплощенной актером, нельзя было бы до конца понять и прочувствовать сущность новой концепции, сообщенной роману Павила Розита Лоренцом и Калнынем. Выразительный акцент к этой концепции дает и Регина Разери. Ее чувственная и холодная героиня — как нельзя более «ко двору» в фильме...

Сложная задача стояла перед композитором М. Заринем: надо было создать такую музыкальную характеристику ушедшей эпохи, чтобы, не впадая в стилизацию, найти современные аналоги ритмам в ритмах тех лет, приблизить 20-е годы к 70-м. Заринь удачно справился с трудностями партитуры фильма. Очевидно, здесь также сказалось верное и тонкое прочтение первоисточника. Розит — писатель, чрезвычайно богатый интонационно. В лексику повествования он с решительностью искусного мастера вводит ораторскую, публицистически оформленную речь и речь уличную, городскую с ее терпкими жаргонами; он остроумно комбинирует фразеологию «сильных мира сего» и фразеологию «бульваров», с упоением переставляет акценты в голосе рассказчика. Полифония музыкального решения картины, безусловно, идет от романа. Так же, впрочем, как и все остальные достижения рижских кинематографистов.

Авторы картины «Афера Цеплиса», переосмыслив и по-новому обострив идейно-социальное содержание выдающегося произведения латышской прозы, создали произведение, которое звучит, как артиллерийский залп по прошлому. Как безукоризненно точный удар по идеологии цеплисов, где-то на задворках Стокгольма или Копенгагена все еще мечтающих о том, чтобы восстановить доброе «реноме» ульмановской Латвии. Эту Латвию фильм «Афера Цеплиса» хоронит с веселым и одновременно злым смехом, который не может не встретить одобрительного отклика в зрительном зале.

В. Беляков

Кинематографическая сюита о Москве

Кинообозрение «Москва».

Центральная студия документальных фильмов, 1972—1973.

Устремленность в будущее

Удивительно емкое, вдохновенное слово Москва...

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду Коммунистической партии Советского Союза Генеральный секретарь Центрального Комитета КПСС Леонид Ильич Брежнев сказал: «Хотелось бы особо сказать о Москве. Всем советским людям она дорога, как столица нашей Родины, крупнейший центр промышленности, культуры и науки, как символ нашей великой социалистической державы... Сделать Москву образцовым коммунистическим городом — это дело чести всего нашего советского народа!»

Фрагмент этого выступления Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева включен в первый выпуск нового кинообозрения «Москва», а мысль его, прозвучавшая с самой высокой трибуны мира, стала своеобразным идейным камертоном, по сути, программной линией всей серии документальных кинообозрений, которую выпускает сейчас Центральная студия документальных фильмов по инициативе Московского городского Комитета КПСС.

Сегодня, просматривая очередные выпуски — а всего их уже насчитывается девять,— мы не только убеждаемся в целесообразности и актуальности данного замысла, но можем со всей определенностью сказать о положительной роли, которую играют кинообозрения «Москва» в работе по превращению столицы в образцовый коммунистический город. Лаконичные, емкие по содержанию, динамичные по своей структуре выпуски «Москвы» уже завоевали признание широкого зрителя, вышли и на международный экран.

Кинообозрение «Москва» не только легко и органично вписалось в ряд центральных периодических киноизданий, но с первых же номеров активно заявило и о своей творческой специфике. «Москва» — вполне самостоятельная и оригинальная форма кинопублицистики.

И, думается, об этом есть смысл поговорить подробнее. Сначала — общее впечатление. И первое, главное, то, что при всей своей лаконичности выпуски «Москвы» исключительно насыщены мыслью, содержательны, разноплановы по материалу, включенному в них. Мы смогли присутствовать на заседаниях комиссий Верховного Совета СССР и градостроительного совета столицы, мы побывали в вычислительном центре Госплана СССР и в цехах многих ведущих промышленных предприятий Москвы — ЗИЛа, «Динамо», «Красного пролетария», 2-го Московского часового завода и других, видели новые подземные трассы московского метрополитена и строительные площадки новых жилых районов. Конструкторские бюро, где проектируются новые гидростанции, и научно-исследовательские лаборатории, сцены прославленных московских театров и только что открывшиеся новые магазины «суперсам». Всего, что стало содержанием выпусков, не перечислишь. Важно, что Москва предстала в цикле во всей своей красоте, неповторимости — праздничной, торжественной, будничной, трудовой, непрерывно обновляющейся, устремленной в будущее.

Мы смогли ощутить напряженный рабочий ритм столицы, царящий в ней высокий дух соревнования за досрочное выполнение заданий девятой пятилетки, где коллективы выдвигают новые встречные планы, где призывно звучат созвучные нашему времени лозунги: «Образцовому городу — образцовое уличное движение», «Образцовому городу — образцовый театр»,— что все вместе позволяет зрителю приобщиться к высокой созидательной творческой атмосфере жизни нашей столицы.

Кинообозрение «Москва»

Именно поэтому выпуски «Москвы» мне представляются своеобразными кинофресками, нацеленными на долгую экранную жизнь, на постепенное воссоздание целостного документального кинообраза нашей столицы, причем можно заметить, что каждая такая кинофреска живет не только в настоящем времени, но и устремлена в перспективу. (Ведь запечатленная реальность — кинолетопись для будущего.) Она заключает в себе свойство как бы постоянного развития во времени.

В чем же видится мне творческая специфика серии?

По сути, это короткометражные очерки о Москве, причем каждый из них характеризуется точно выверенным тематическим направлением. Это значит, что студия, планируя серию, ведет разработку стержневых, магистральных тем, вбирающих в себя по возможности наиболее значительное, существенное в жизни Москвы и москвичей. «Москва — столица СССР», «Генеральный план — в действии», «Москва на вахте пятилетки», «Москва — город искусства», «Союз науки и труда» — таковы темы некоторых из уже законченных выпусков. В том же идейном и тематическом русле лежат и новые замыслы: «Встречный план москвичей», «Говорит и показывает Москва» (очерк расскажет о политической жизни столицы, о претворении в жизнь Программы мира, намеченной Коммунистической партией Советского Союза), «Москва шагает в завтра» (о массовом жилищном строительстве в городе). Все это — фундаментальные тематические пласты, практически неисчерпаемые, как сама жизнь с ее вечным обновлением, социальным и научно-техническим прогрессом, динамизмом. Естественно поэтому, что и очерки, уже вышедшие на экран, не исчерпывают свою тематику, а дают то общий абрис темы, то этюд, схватывающий какие-то ее грани.

Сегодня уже можно говорить и о другом — о наметившейся тенденции к углублению в разработке магистральных тем, постепенному — словно в цепной реакции — дроблению узловых тематических комплексов на ряд частных тематических заданий, в своей совокупности долженствующих дать целостный кинематографический образ нашей столицы. Задача показа Москвы как государственного и политического центра страны решается постепенно, поэтапно, и пока еще

рано говорить о завершающих стадиях работы: очень уж много надо еще охватить и осмыслить.

Новизна и сложность задач, встающих перед кинематографистами, работающими над циклом фильмов «Москва», стимулирует поиски все более гибкой художественной структуры и каждого выпуска и всего цикла в целом. По сравнению с уже сложившимися формами журнальной киноперіодики, где выработаны относительно стабильные формы киноинформации, фильмы из цикла «Москва» отличаются и большим разнообразием и, если так можно выразиться, сознательной, намеренной нестандартностью.

На некоторых средствах киновыразительности, характерных для уже выпущенных кинообозрений «Москва», мы и хотим здесь остановиться.

Взрывная сила факта

Начнем с информации, заложенной в выпусках «Москвы». Думается, не только зрителю, мало знакомому с нашей столицей, но и многим москвичам небезынтересно было узнать о том, сколько в городе заводов и фабрик, сколько научных учреждений, или о том, что мы, москвичи, ежедневно съедаем 2 миллиона килограммов хлеба, выпиваем столько же литров молока. Рядом с этими другие данные — каждый десятый рубль в государственный бюджет, каждые четвертые часы, каждый десятый телевизор, четвертый автомобиль и т. д. поступают от Москвы. Москва — это 700 тысяч студентов, 700 академиков и членов-корреспондентов Академии наук СССР, 56 тысяч докторов и кандидатов наук, 80 тысяч музыкантов, писателей, артистов. 30 тысяч научных исследований в год выходит из стен московских научных учреждений. А сколько продуктов труда, изготовленных московскими хлебниками, станкостроителями, кондитерами, фармацевтами и т. д. и т. п.

По крупицам собираются данные. Но за каждой такой цифрой — энергия факта, поражающая воображение, заставляющая зрителя размышлять (хотя современный зритель в общем-то уже привык к языку больших чисел), позволяющая многое у з н а т ь о великом городе. Прежде всего за счет деловой насыщенности комментария — первое, важнейшее условие убедительности, весомости, если хотите, авторитетности такого издания в насыщенности, точности, содержательности текстов.

Я привел данные из разных выпусков, привел их в одном ряду. А между тем в разных выпусках эти и другие цифры и факты использовались авторами по-разному, но всегда, как о п о р н ы е, иногда ударные точки. И чаще всего они достигали необходимого публицистического эффекта. Хотя, к сожалению, не всегда. Ведь, как известно, чем опытнее журналист, тем последовательнее прибегает он к сравнительной шкале, чтобы произвести на читателя наиболее сильное эмоциональное воздействие своими подсчетами. Об этом важно помнить, когда готовится текст для печати, в сто крат важнее, когда текст рассчитан на произнесение. Ведь на слух иная цифра просто не воспринимается. Или зачастую мало что говорит зрителю — особенно если в кадре нет специально рассчитанного на ее усвоение изобразительного материала.

...Думаю, зритель не остался безучастным, когда документалисты познакомили его с экспериментальными агрегатами квантового телевидения — возможным техническим прообразом будущего кино и телевещания. Столь же поразительны — при всей лаконичности сюжета — съемки, произведенные в Московском институте высоких температур АН СССР, где мы увидели уникальную установку магнитно-гидродинамического генератора —прототип будущих электростанций. В ней энергия низкотемпературной плазмы непосредственно преобразуется в электрическую. Перед нами — мечта ученых наяву! Когда видишь такое, понимаешь, что это не просто информация — это взгляд в будущее, охватывающий также и реальность нынешних дней.

Лазер, жидкие кристаллы, обладающие свойствами, которые еще не все учтены учеными... Примеры можно умножать. Выпуски «Москвы» уже не раз дали нам возможность

проникнуть в святая святых современной науки, на ее передовую линию, в чудесный увлекательный мир ищущей и побеждающей тайны материи человеческой мысли. Силу и впечатляемость такой киноинформации трудно переоценить. Она не только обогащает кинообозрение, но и по-новому откроет для многих Москву — город передовой науки и технического прогресса.

Я привел эти примеры еще и для того, чтобы особо отметить одно из свойств киноинформации. Со временем кинокамера, может быть, еще более подробно зафиксирует то или иное научное или техническое достижение ученых нашей столицы, ведь любое из них может стать сюжетом для специального, посвященного только этому феномену документального или научного фильма. Для «Москвы» же — органа прежде всего общественно-публицистической направленности — такие эпизоды имеют особое значение. Они словно сжимают время, позволяя ощутить движение научной мысли как составной элемент творческой жизни столицы, растущей и крепнущей под неустанным наблюдением и руководством партии.

Тема диктует прием

Просмотрев несколько выпусков «Москвы», можно заметить, что тематика диктует и свои особые — при всей стабильности и некоторой даже консервативности форм кинообозрений — приемы разработки материала в каждом из них. Скажем, если в первом и втором выпусках — «Генеральный план — в действии» и «Москва — столица СССР» — в изображении доминировала документальная мозаика, сцементированная лишь дикторским текстом, то третий номер «Москвы» («Депутат Моссовета») построен как очерк, здесь налицо портретная характеристика, тема решается в рамках отведенного экранного времени, через рассказ о людях, представляющих свой город.

Сначала сценарист и режиссер напоминают о деятельности В. И. Ленина на посту депутата Московского Совета в самое трудное для страны время, о его неустанной заботе при решении вопросов существования, становления, защиты молодого Советского государства о Москве. Хроника с волнующей наглядностью воссоздает драгоценные штрихи деятельности В. И. Ленина на этом посту.

Два других сюжета, включенные в выпуск «Депутат Моссовета», посвящены депутатской деятельности знатного метростроевца Б. Катаманина и строителя А. Лебедева, стремящихся претворить в реальные, зримые дела лозунг о превращении Москвы в образцовый коммунистический город.

Шестой выпуск «Москвы» («Москва — город искусства») построен на серии интервью, которые дают известные деятели искусства и литературы. Есть в нем попытка найти и некое зрелищное единство. Здесь ясно виден поиск оригинального приема, своеобычного сценарного хода, налицо динамичное развитие единой авторской мысли. Интересен и коллективный портрет гостей редакции «Огонька» (№ 2). Там собрались знатные люди страны, герои девятой пятилетки, о которых в свое время писал журнал. Рассказывая о них, выпуск делает зримой мысль о кровной заинтересованности советских людей в приумножении духовных и материальных богатств страны, живо и темпераментно передает ее на экране. А в четвертом номере мы знакомимся с героями трудовых будней Москвы — слесарем В. Озеровым, бригадиром Г. Арефьевой и литейщиком В. Зеленовым. Кинорассказ о них подкупает доброй душевной авторской интонацией, точностью и выразительностью деталей, ясностью общего замысла.

Примером интересного творческого решения темы, стилистической цельности и внутренней органичности документального материала экранной форме, в которой он излагается, может служить восьмой выпуск «Москвы» («Город и пассажир», режиссер и оператор А. Кочетков). Здесь авторам удалось не только вместить в предельно узкие рамки десятиминутной ленты кинорассказ о всем многообразии технической вооруженности москов-

Кинообозрение «Москва»

ского транспорта, но и представить его в развитии, в постоянном совершенствовании. Не только сделать особо ощутимой мысль о постоянной заботе партии о столичном пассажире, но и наполнить экран человеческим теплом, искусно, посредством ярких, мимолетных штрихов и деталей, дополнить сюжет рассказом о реальных судьбах работников столичной службы движения. Здесь вполне применимо наряду с понятием «содержательно» и понятие «увлекательно».

И все-таки по-настоящему оригинальных режиссерских решений в кинообозрениях «Москва» пока еще маловато. Нередко их авторы все же сбиваются на накатанную колею «репортажного калейдоскопа». Так случилось, к сожалению, в выпусках, где рассказывалось о трудовой вахте москвичей, о союзе труда и науки, и других выпусках.

Зато операторских удач — множество. И если обобщить тот визуальный образ Москвы, который возникает в уже законченных выпусках серии, то получается что-то вроде кинопоэмы о Москве: утренней (операторы А. Крымов, А. Хавчин), ночной, освещенной праздничной иллюминацией (В. Цитрон), Москвы, снятой с выдумкой, сочно, живописно, с хорошим чувством цвета, поистине поэтично, увиденной взволнованным сердцем художника (В. Киселев, В. Микоша). Найдено столько новых, непривычных точек съемки. Увидено столько нового или столько новых ракурсов в старых, уже знакомых зрителям зданиях, проспектах и площадях Москвы, что часто любимый, до мельчайших подробностей знакомый город открывается нам в своей еще непознанной красоте. Есть в уже законченных выпусках и удавшиеся съемки людей. Хорошую портретную серию дал, например, оператор А. Кочетков (№ 3). Выразительно снял цехи завода и натурные планы города В. Ходяков (№ 4).

Первые выпуски «Москвы» можно рассматривать как пробу жанра, как разведку и освоение новых средств выразительности, сопровождавшуюся и определенными потерями. Поэтому-то, отмечая высокий профессионализм операторов, упругий, мускулистый монтаж, мы не можем не сказать о необходимости дальнейших творческих поисков, о дальнейшем совершенствовании изобразительных приемов прежде всего со стороны сценаристов и режиссеров.

Сжимая слова, как пальцы, в кулак...

Как пробу пера — где-то удачную, а где-то слишком легко перенявшую и усвоившую стародавние штампы — можно рассматривать дикторский комментарий к большей части выпущенных на экран номеров «Москвы». О проблемах дикторского текста написано немало. Кинообозрения лишний раз демонстрируют, как редко звучит с экрана образное, вдохновенное слово и как часто оно замещается словом риторическим, безликим, потерявшим индивидуальную неповторимость.

Обратимся к примерам. Вот текст В. Ильинского (№ 1): «...Город, теряющий собственную старину, с ней теряет и своеобразие, как бы лишается памяти». Или: «Без новых, бурно растущих районов старые города кажутся семьями без детей. Завтрашнего дня у них нет». На мой взгляд, это тексты яркие, отмеченные стремлением к образности, иносказанию, литературному изяществу, законченности фразы. В. Ильинский не вещает, он раздумывает вместе со зрителями, хочет взволновать их своей собственной сердечной теплотой, личной заинтересованностью в судьбе города.

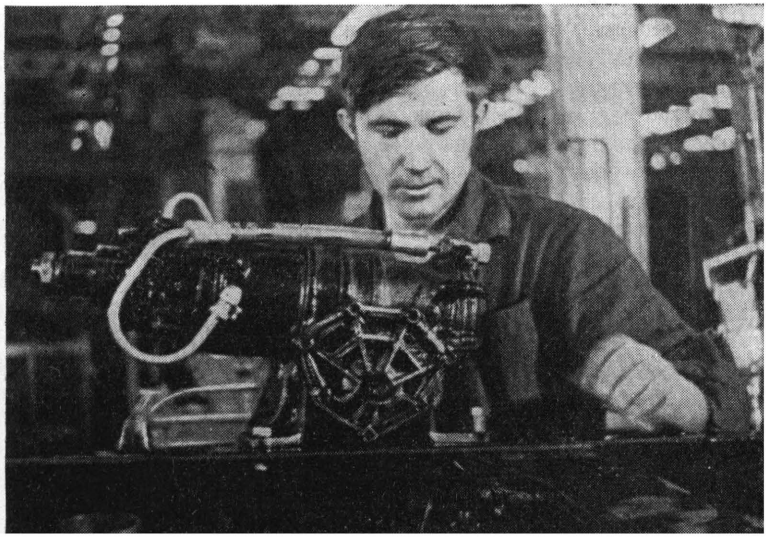
А вот для сравнения три отрывка из других выпусков. Стоит сразу оговориться, что внимание следует обратить не на их содержание — оно вполне приемлемо, оправдано для информационного строя выпуска,— а лишь на авторскую манеру вести разговор со зрителем.

Первый: «Союз науки и производства устремлен в будущее. Автоматическое управление машинами и целым производством немыслимо без новых способов передачи информации... Промышленность дает практике здравоохранения сложнейшие аппараты и лекарства...»

Второй: «Москва — крупнейший культурный центр Советской страны. Здесь живут и трудятся многие выдающиеся деятели литературы и искусства...»

Третий: «Прирост промышленной продукции, запланированный в Москве на семьдесят третий год, должен быть получен за счет повышения производительности труда. Велик вклад Москвы в народное хозяйство страны...»

Сколько ни перечитывай эти тексты, автора в них все равно не обнаружишь. Чистая, отлаженная скоропись. Все правильно, все на месте. Но все б е з л и к о. Слишком



Кинообозрение «Москва»

привычно, буднично. Ни малейшей попытки к обновлению фразы, к поиску, отбору слова, к художественной интерпретации мысли. А ведь мы процитировали тексты трех — разных — авторов! И все эти тексты звучат одинаково, как будто их писал даже не один человек, а одна электронная машина.

Да, в первом случае текст написан Б. Зубковым, во втором — В. Викторовым, в третьем — тем же В. Ильинским!

Но поди, отличи их без подписи...

Уместно, следовательно, напомнить, что в кинодокументалистике важна не только информационная насыщенность текста, но и то, в каких художественных формах поступает к зрителю эта информация.

Авторская манера говорить со зрителем, присущий именно этому автору стиль, журналистский прием, интонация, отбор слов, наконец, темперамент — важнейшее и пока еще далеко не всегда учитываемое условие дальнейшего повышения художественного уровня кинообозрений «Москва».

Давно признано, что дикторский текст требует от автора особого мастерства, ювелирной работы со словом, умения строить и обогащать мысль кадра, не повторяя, не дублируя изображение, а развивая и усиливая заложенный в нем смысловой и эмоциональный заряд.

Сложное это искусство — писать дикторский текст к документальным киноочеркам, где каждое слово подконтрольно не только смыслу, но и времени, в течение которого оно живет на экране.

И вот, давайте именно сквозь призму экранной минуты взглянем на следующий текст.

Надо особо учесть, что по объему весь текст к данному выпуску занимал (если исключить из демонстрации использованные синхронные интервью) не более полутора машинописных страниц.

Но обратите внимание хотя бы на излюбленный автором прием перечислений.

В одном случае: «...Мы проведем время вместе с теми, кто пишет картины и книги, сочиняет музыку, ставит спектакли и кинофильмы».

Чуть позже: «Почти 80 тысяч музыкантов и писателей, артистов, художников, кинематографистов...»

И там же: «...Стремление наших живописцев и скульпторов, графиков и монументалистов, мастеров всех других изобразительных жанров...»

И, наконец, в финале: «Московские писатели, художники, музыканты и артисты создают произведения...»

Сколько же экранного времени, если учесть объем всего текста, было потеряно на этих перечислениях, по сути, в данном контексте, ничего не добавляющих к развитию авторской мысли?

Цена слова комментатора на экране высока. Она измеряется глубиной и содержанием мысли, ее публицистической направленностью, энергией, измеряется образностью, ее, если хотите, крылатостью.

Лишняя, пустая фраза, вкравшаяся то ли в текст автора, то ли в синхронно записанную речь того или иного героя сюжета — это не просто потеря времени, это потеря в глубине очерка, в его информационной насыщенности и, в конечном счете, в степени его убедительности.

Кто-то сказал, что афоризмы сжимают слова, как пальцы, в кулак. Работа над дикторским текстом в кинодокументалистике сродни сочинению афоризмов, образная сила которых должна помочь «расщепить» образную энергию изображения.

По-разному звучит с экрана слово, по-разному открывает зрителю свой смысл. И приводимые, сами по себе красноречивые цифры, и всевозможные другие фактические данные о Москве и ее жителях могут при всей своей значительности все же так и остаться незамеченными, если у автора, режиссера не найдется необходимого умения добиться экранной «стыковки» слова и изображения.

Вот пример, на мой взгляд, удачной стыковки (№ 8, текст Ю. Визбора). Речь в эпизоде идет о городском трамвае. Автор пишет: «Нас давно не удивляют миллионеры-летчики.

Но наездить миллион километров на трамвае — согласитесь, дело еще более нелегкое. Водитель депо имени Русакова Евдокия Дмитриевна Юрьева — миллионер». В этой в общем-то скупой фразе не только заключена характеристика человека, но и вскрыто значение факта, на который мы никогда прежде не обращали внимания. Произошло же это потому, что здесь очень точно обыграно слово «миллион».

Земной «миллион» по-особому «зазвучал» рядом с миллионом небесных трасс. «Зазвучал» по-новому и «трамвай» рядом с понятием «миллион».

«Пространство» потянуло за собой «время»— раз наездила Е. Д. Юрьева миллион километров, значит она — авиатор трамвая. К тому же хроника, включенная в фильм, помогла вернуть водителю трамвая м о л о д о с т ь, а нам — радость постижения образной сути жизненного факта, биографии человека, маленькой частицы необозримой истории великого города.

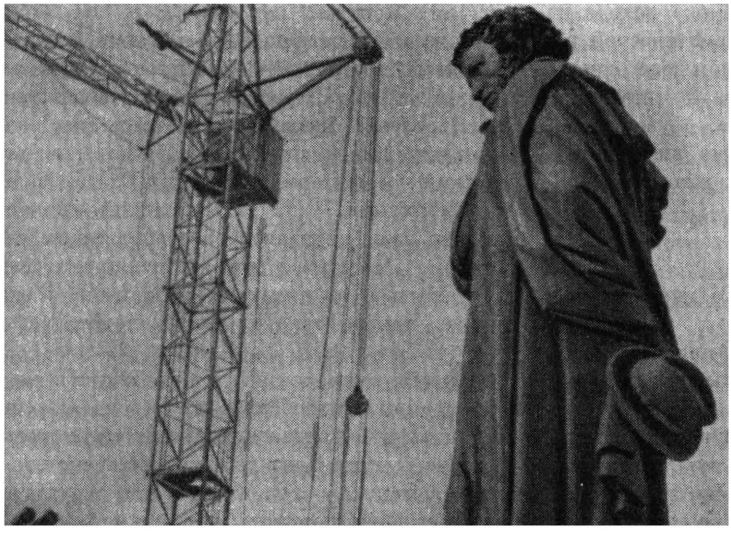
В том же обозрении изобретательно обыгран «ископаемый троллейбус». Увидев деревянный троллейбус — прадедушку современных машин, мы невольно улыбнулись. А диктор как будто только этого и ждал. «Мы часто улыбаемся, глядя на старую хронику»,— заметил он и легко, непринужденно перешел к выводам и сопоставлениям, до которых мы сами не всегда доходим в сутолоке столичных будней.

А ведь это все совсем нехитрые средства. Но если есть хорошее чувство экрана и чувство материала, включаемого в кинообозрение, то и простые, нехитрые средства начинают работать в полную силу.

Откуда черпать эмоции?

А когда нет у автора в дикторской фразе эмоциональной энергии, то откуда взяться интонации, живой эмоции у диктора? Что ему сопереживать? Информацию, как правило, диктор не сопереживает, он сопереживает а в т о р с к о е о т н о ш е н и е к факту, явлению, событию.

Нет муки слова у автора, нет волнения, грусти, радости, вопросов, удивления, открытий, словом, нет никаких эмоций и у диктора. Может быть, поэтому, глядя на титры, перечисляющие создателей кинообозрений «Москва», мы с некоторым удивлением отмечаем,



Кинообозрение «Москва»

что их озвучили разные дикторы. Голосато отличить было нетрудно. Не удавалось почувствовать индивидуальную интонацию в прочтении того или иного текста! А эмоциональные потери, как известно, влекут за собой и потери смысловые, ослабление агитационной, пропагандистской энергии документального фильма.

И, наконец, несколько слов о музыкальном оформлении «Москвы». Музыкальная заставка («шапка») — знакомая мелодия песни о Москве — дает хороший настрой обозрению. А дальше идет привычная музыкальная мозаика, издавна знакомая нам по другим образцам киноперіодики. А ведь, казалось бы, тематическая обособленность выпусков, о которых мы ведем речь, подсказывала и необходимость поисков некой особой музыкальной стилистики для каждого из них.

Вероятно, в отдельных случаях можно было включить оригинальную музыку, а то и украсить одно из кинообозрений новой, обязательно талантливой песней о Москве. Во всяком случае необходимо любыми средствами как минимум снять оскомину поверхностной иллюстративности с музыкального оформления «Москвы». Фонотеки столицы богаты (ведь только сюжетов, связанных с Москвой, в игровых фильмах многие сотни), и их нужно использовать шире, полнее. Даже исходя из простейшего соображения о тематической неоднородности выпусков. В самом деле, одно— «заводская Москва», другое — «научная», третье — «Москва молодежная». Нужен, следовательно, особый настрой на внутреннюю художественную специфику каждого отдельного выпуска.

●

В заключение два слова о перспективах цикла «Москва».

Выпущенные номера дали кинообозрению «Москва» свободное сильное дыхание. Сейчас большие магистральные темы из жизни столицы получают в новых, еще только готовящихся выпусках дополнительную, углубленную разработку. Темы, только затронутые, мысли, оброненные где-то в первых выпусках, получают самостоятельную экранную расшифровку и развитие.

Скажем, во втором номере «Москвы» было упомянуто в числе других московское предприятие «Хромотрон», а в седьмом ему уже посвящен специальный и очень емкий сюжет. В этом же выпуске получила убедительное экранное развитие мысль о неисчислимом вкладе Москвы в народное хозяйство всей страны. А только прозвучавшая в одном из первых выпусков идея о значении выдвижения московскими предприятиями встречных планов станет содержанием специального выпуска. Вероятно, найдут место в будущих обозрениях «Москвы» и новые рассказы о рабочих династиях столицы, о вступающих в силу полностью автоматизированных и механизированных предприятиях и об интереснейших научных институтах, словом, тем, которых ждет экран, не счесть.

Но хотелось бы достичь не только расширения тематического диапазона кинообозрения, но и более активной, творчески оригинальной интерпретации новых сюжетов. А это сможет произойти только в том случае, если программы ЦСДФ увлекут тех талантливых кинопублицистов, работающих на студии, которые еще не приняли участие (или приняли участие случайно, эпизодично) в работе над циклом «Москва».

Разве не обогатили бы творческую палитру «Москвы» поэтичность В. Микоши, психологизм Е. Легата, репортажный темперамент А. Киселева? Разве не привнесли бы свой индивидуальный авторский отпечаток в дикторский комментарий обозрений С. Образцов, Г. Кублицкий, Р. Рождественский? Почему же так узок круг авторов, работающих над циклом «Москва», почему не привлечены к участию в ее выпусках названные и еще многие другие талантливые кинематографисты?

Сегодня, опираясь на уже имеющийся опыт в создании кинообозрения «Москва», надо подумать и о более тонкой жанровой нюансировке будущих выпусков. Совершенствование, обогащение художественной структуры кинообозрений поможет более ярко и выпукло

запечатлеть в них важнейшие политические и социально-общественные явления в жизни современной Москвы и усилить их пропагандистский потенциал.

У кинообозрения «Москва» необозримые перспективы.

Пожелаем же этому нужному изданию успехов и неустанных поисков на пути к постижению, все более полному охвату великого и емкого понятия «Москва», отражающему вклад кинематографистов в решение поставленной задачи — превратить нашу столицу в образцовый коммунистический город!

Эм. Двинский

Так глядит на нас природа

«Дикая жизнь Гондваны».

Автор сценария и режиссер Александр Згуриди. Операторы Н. Юрушкина, В. Ропейко. Научные консультанты профессор Н. Наумов, профессор А. Банников. Композитор Б. Троцюк. Стихи Е. Евтушенко. Редактор В. Руссо. «Центрнаучфильм», 1973.

Новый фильм Александра Згуриди «Дикая жизнь Гондваны» — кинопутешествие в незнакомый и увлекательный мир саванны и джунглей восточной Африки с ее палящим экваториальным солнцем, буйной тропической растительностью, обилием диких животных и птиц, многие из которых встречаются только здесь.

Не случайно избрали кинематографисты этот далекий от нас край. В Африке сохранились еще не тронутые цивилизацией обширные пространства, где можно увидеть жизнь природы в ее первозданном виде. Ведь совсем недавно огромный африканский континент был неизученной землей, полной географических загадок, неоткрытых рек и гор, не найденных озер, не пройденных лесов и долин.

Только в середине прошлого века отправился в свое первое путешествие выдающийся исследователь Африки Дэвид Ливингстон, который в течение тридцати лет совершил несколько многолетних, неимоверно трудных экспедиций, в одной из которых в мае 1873 года он и скончался.

Трудно не вспомнить об этом, когда на экране, как раз над теми местами, где прорубал когда-то дорогу сквозь джунгли караван Ливингстона, над теми озерами и вулканами, которые он открыл, теперь спокойно и уверенно плывет реактивный пассажирский самолет, а далеко внизу расстилается зеленая страна, исчерченная нитями автомобильных дорог и тропами, проложенными стадами диких животных.

Названия мест, в которые переносит нас экран, будоражат воображение романтикой путешествий и приключений. Во всей своей осязаемости вдруг возникают таинственные лунные горы Рувензори. С чудовищным грохотом, в бешеном клокотании и пене низвергается громадная водяная стена знаменитого водопада Мёрчисон. В мрачном, густом, недоступном даже африканскому солнцу, темном тропическом лесу мы знакомимся с племенем первобытных охотников — пигмеев. Нас очаровывают краски нетронутой природы Серенгети — бережно охраняемого национального парка республики Танзании — и рериховская пронзительная синева горного озера Маньяра. Спускаясь в кратер потухшего миллионы лет назад вулкана Нгоронгоро, мы попадем в огромную цветущую зеленую долину, заселенную непуганым зверьем.

Всего перечисленного более чем достаточно для увлекательного зрелища. Но цель А. Згуриди (он автор сценария и режиссер) совсем не в том, чтобы поразить зрителей экзотикой. Это не туристская лента, и не ради эффектных кадров отправились кинематографисты в нелегкое путешествие.

Мы понимаем это с первых же метров картины. Перед нами проходят, сменяя друг друга, крупные, снятые во весь экран п о р т р е т ы диких животных — героев фильма. Мы встречаемся с ними лицом к лицу, они глядят нам прямо в глаза. Камера откровенно любуется

«Дикая жизнь Гондваны». В центре режиссер фильма А. М. Згуриди

совершенными, скульптурно четкими созданиями природы. Прекрасна врезанная в голубую эмаль неба светло-желтая в коричневых пятнах голова жирафы на длинной, пластично сгибающейся шее, с безобидными, покрытыми мягкой шерстью крохотными рожками и большими торчащими ушами. Изящна антилопа с не по росту огромными изогнутыми рогами и кроткими глазами. Белое сияние перьев, словно нимб, обрамляет голову великолепного красавца — венценосного журавля. Чуть сгорбился в своем строгом фраке марабу, похожий на старого учителя. Графически безупречен, будто вычерчен резцом гравера, черный аист. Чудовищно массивен почти целиком спрятавшийся в воду бегемот, оставивший на поверхности только голову с маленькими, далеко расставленными глазками.

Спокойно и внимательно смотрят звери на нас — людей. Даже в больших желтых глазах царственного хищника — льва не видно ни жестокости, ни хищности, а только ожидание... Чего они ждут, что можно прочесть в их взглядах?

Природа молчит. Но говорят художники. И мы слышим стихи Евгения Евтушенко.

Не случайно джунгли спящие стрекочут,
Не случайно шелестит речная гладь.
Так глядит на нас природа, будто хочет
Что-то важное глазами рассказать.
Не случайно утром вспыхивают росы
Светляками на ладонях у листвы.
Так глядит на нас природа, будто просит
Нашей помощи, защиты и любви.

Такова поэтическая интродукция фильма, такова его публицистическая тема: забота о судьбе природы, о будущем окружающего нас живого мира.

Когда-то Циолковский воскликнул: «Земля — колыбель человечества, но нельзя же вечно оставаться в колыбели!» Знаменательно то, что в наше время люди, взглянувшие на свою «колыбель» извне, с космических высот, стали относиться к ней с большим вниманием и ответственностью.

Сегодня очевидно: нужны общие усилия всех жителей Земли, всех трех с половиной миллиардов соседей по планете, чтобы сохранить красоту и богатство нашего общего дома для грядущих поколений. Об этом пишут ученые и журналисты, к этой теме все чаще и чаще обращаются мастера киноискусства.

Во многих странах выпущены фильмы, рисующие и предсказывающие катастрофиче-

ские последствия разрушения окружающей среды.

По-своему подходит к решению темы охраны природы давний ее друг и знаток Александр Згуриди. Он не нагнетает в своем фильме ужасов, не показывает трагических сцен, в его картине не звучат выстрелы, и ни одно живое существо не гибнет от руки человека. Отказавшись от прямолинейной и абстрактной логики противопоставления добра и зла, пользы и вреда, режиссер избрал более близкую сердцу человека логику поэзии, эмоциональный язык искусства.

Оговорюсь, что имею в виду не только включение в картину поэтических строк Евтушенко, но весь ее образный строй, все художественные средства, лиризм и гражданственность, глубоко личное отношение к своим «героям».

В научно-популярном кинематографе такой подход к теме встречается не часто. Обычно мы выступаем в роли переводчиков с языка науки на язык кино, а скорее даже — авторов «подстрочника». Подстрочник же, как известно, передает только смысл оригинала, но лишен того, что делает алмаз бриллиантом, а рифмованные строки поэзией. В научно-популярных лентах преобладает утилитарная тенденция: объяснить, доказать, убедить, научить, они обращаются к разуму, но не к чувствам. В лучших случаях, когда это делается талантливо, зритель с интересом воспринимает фильм, в худших — терпеливо, как пережидают дождь, скучает, мечтая увидеть спасительную надпись «конец». Эмоциональное начало, соучастие зрителя, сопереживание, которое лежит в основе всякого искусства, к сожалению, редкий гость в научном кино.

Автор «Дикой жизни Гондваны» обращается к чувствам людей, его цель — заставить вглядеться в природу, пробудить в нас любовь к ней, воспеть великое, возвышающее душу счастье общения с живой красотой окружающего нас мира. Для этого он и приводит нас «в гости» к диким животным, в горы и равнины, на берега рек и озер, где звери и птицы свободно живут у себя дома. А какое средство может вернее вызвать дружеские отношения, чем «знакомство домами». Животные не церемонятся перед нами, не скрывают своих привычек и обычаев, мы наблюдаем их вольную жизнь, какой не увидишь в зоопарке, оказываемся свидетелями драматических схваток и нежных встреч, охотничьих приемов и детских шалостей, добродушия и хитрых уловок.

Глазами доброго друга, любовно и зорко кинематографисты присматриваются к зверям, подмечают их маленькие тайны, и эта искренняя душевная заинтересованность, поэтическая взволнованность захватывает и нас, зрителей.

Вот мирная идиллическая сцена. Большое семейство львов отдыхает на плоском берегу реки в заповеднике Нгоронгоро. Нежится в зеленовато-бурой траве большой лев, выбросив вперед все четыре лапы. Другой дремлет, овеваемый ветерком с реки. Еще один лениво потягивается, упираясь тяжелыми лапами в землю и прогибая спину. К группе стоящих львов подходит еще один, словно собираясь перекинуться с ними несколькими словами. Поблизости резвятся крохотные львята. Самый робкий из малышей убегает под защиту львицы.

Когда возникает тревога, вызванная приближающимся автомобилем, львята пугаются и прячутся в высокой траве. Глава рода — огромный лев с широкой грудью и гладким лоснящимся туловищем—поднимается. К нему подходит и занимает позицию львица. Они готовы защищать семью. Подняв тяжелую голову с темной гривой, лев не спускает глаз с машины, пока она не исчезает вдали.

Можно ли без удовольствия, без дружеского участия наблюдать за дружной семьей, где родители так верны чувству долга, отважны и самоотверженны, а дети так забавны и милы?

А разве не интересна жизнь павианов? С этими обезьянами мы встречаемся в Серенгети — заповеднике мировой известности, где на сравнительно небольшой площади обитает около 400 тысяч различных животных. Пока обезьяны резвятся на деревьях, совершая ак-

робатические прыжки с одной вершины на другую, мы удивляемся только их ловкости, цепкости длинных, покрытых густой шерстью рук... Но вот стадо павианов отправляется в путь — и камера показывает, какие строгие порядки, какая разумная организация установлены в походе. Матери с детенышами располагаются в середине и движутся в окружении самых сильных и опытных вожаков. Для дозорной службы, как в воинской части, вперед выслан авангард, а сзади следует арьергард, куда входят молодые, проворные обезьяны. Если появляется враг, дозорные издают тревожные крики. Тогда вперед выходят могучие вожаки, а на этих обезьян редкий зверь решится напасть.

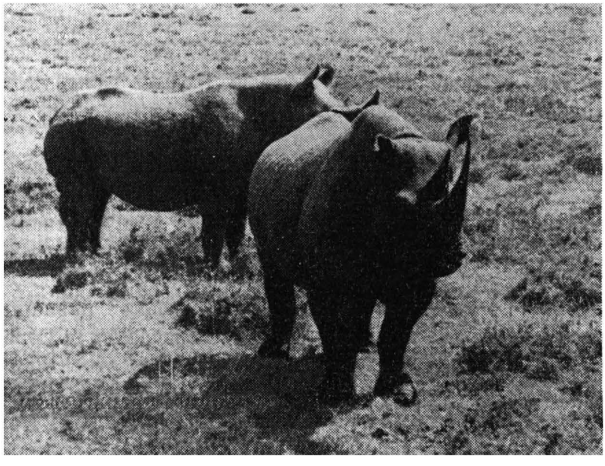
А вот на поляне пасутся огромные черные африканские буйволы. Их мощные плечи сливаются с шеей, черные загнутые кверху рога широко раскинуты. Когда они разъярены, от них бегут даже львы. Но эти свирепые звери любезно предоставляют свои широкие спины изящным, маленьким белым цаплям.

Другой гигант — серый, будто отлитый из чугуна носорог с двумя заостренными костяными штыками на носу не спеша щиплет траву, а по его телу суетливо бегает маленькая птаха, со спины опускается на живот и разгуливает там, как муха по потолку, все время поклевывая носорога. Но тот не гонит птицы. Почему? Что связывает столь разных существ? Взаимная польза. Буйволы и носороги довольны, что птицы освобождают их от назойливых насекомых, для птиц звери представляют собой весьма обильные пастбища.

А как очаровательно ласковы жирафы! Операторам удалось заснять удивительную сцену. Длинные гибкие шеи этих великанов саванны, оказывается, удобны не только для того, чтобы срывать листву с деревьев на пятиметровой высоте. Вот чета жирафов, прижимая шею к шее, как щеку к щеке, нежно и долго гладит друг друга. Не знаю, как объясняют это биологи, но я любуюсь чудесной парой и не хочу прозаических объяснений. Я вижу любовь. И режиссер не мешает мне так думать.

Еще одна поразительная сцена. Гриф-стервятник, довольно противное на вид существо с большим хищно загнутым клювом и маленькой торчащей из кучи головкой обнаруживает страусовое яйцо. Огромное белое яйцо лежит на земле без защиты, и гриф колотит по нему клювом. Увы, не так уж беззащитно яйцо, его оберегает толстая непробиваемая скорлупа. Усилия грифа терпят неудачу.

И тут перед нами происходит нечто неправдоподобное. Птица зажимает крючковатым



«Дикая жизнь Гондваны»

клювом увесистый камень и умело действует им. Нарушен извечный приоритет человека на применение орудий труда. Ведь грифы существуют на земле много дольше людей, и кто знает, когда они придумали эту хитрую уловку.

И вот мы уже с некоторой симпатией посматриваем на уродливую птицу, она уже не кажется нам столь неприятной.

Все эти сценки, взятые из различных частей фильма, я привел, чтобы показать, как настойчиво и умело авторы реализуют основную цель фильма, как добиваются признания своих героев. Они так показывают животных, словно хотят сказать (хотя этих слов и нет в дикторском тексте): смотрите, как разумна и целесообразна природа, как богата и умна, и как несправедливо убивать эти прекрасные создания нашей общей матери — природы. И зритель понимает, что речь идет не только о тех животных, которых мы видим на экране, но о всех представителях животного мира, где бы они ни жили: в Африке или Австралии, Арктике или Подмосковье, на земле, в воздухе, в воде. Все они имеют право на нашу «помощь, защиту и любовь».

Однако фильм состоит не только из идиллических сцен, вызывающих умиление у зрителей. Создатели картины не боятся и драматических ситуаций. У них достаточно знания жизни и убежденности в своей правоте, чтобы не отказаться от съемок хищных зверей в их основном деле — охоте.

Вот один такой эпизод. В нем действуют сказочно красивые большие бело-розовые птицы — фламинго и низкорослые, с поджатыми хвостами, неловкими движениями, трусливым взглядом бесцветно-бурые животные, чье имя — шакалы — достаточно ясно говорит об их репутации. Если бы потребовалось наглядно изобразить рядом добро и зло, то нет более показательного противопоставления, чем фламинго и шакалы.

Вдоль берега большого озера бродят по мелководью длинноногие фламинго, добывают со дна ил, процеживают его через клюв, чтобы извлечь съедобные водоросли.

Тут же снуют хищники. Потихоньку, бочком, глядя в сторону, словно нехотя, они приближаются к колонии птиц. Они не нападают, только посматривают изредка и ждут момента. А момент этот наступит, когда фламинго начнут взлетать. Откуда узнали шакалы, что птицы наиболее уязвимы на взлете? Это хорошо известно летчикам, ведь чаще всего самолеты разбиваются при взлете или посадке, но кто мог объяснить это шакалам? Звери продолжают все ближе подбираться к фламинго, и заметьте, с подветренной стороны, с той, куда должны взлететь птицы. Шакалам известно и это. Наконец фламинго замечают опасность и, раскинув широкие крылья, набирая скорость, бегут по воде, увы, навстречу врагам. Они отрываются как раз над шакалами, хищники рассчитали точно. Теперь — стремительный прыжок в воздух, шакал на лету хватает птицу за висящие, еще не поджатые лапы, и птица, потеряв скорость, падает в воду, чтобы через мгновение беспомощно затрепетать в зубах зверя.

Все это заснято так обстоятельно, в таких подробностях, словно птицы и звери действовали по указке режиссера.

Любуясь величайшим на нашей планете кратером Нгоронгоро, открытым всего 75 лет назад, мы получаем урок взаимосвязей в природе, без которых не могла бы существовать жизнь. После того, как вулкан перестал действовать и остыла изверженная лава, всесильная растительность стала превращать огромную чашу в зеленый оазис. Со склонов побежали ручьи и реки. На дне, диаметр которого равен 32 километрам, образовались озера. Слоны и носороги первыми протоптали по горным кручам тропы в заманчивую долину. По их следам на нетронутые пастбища устремились стада зебр, антилоп, газелей. А за ними последовали те, кто не может без них жить,— их верные враги: львы, леопарды, гиены, шакалы... И выходит, что все живое обязано здесь своим существованием траве.

В заповеднике Серенгети мы наблюдаем за охотой льва. Режиссер умело строит сцену, отбирая кадры, которые дают нам возможность насладиться стремительностью и легкостью его бега, мягкой поступью могучих

лап, красотой мускулистого тела, созданного для охоты. Камера панорамирует за зверем чуть ли не полминуты, и мы успеваем понять, что это действительно царь зверей, прекрасный в своем совершенстве.

— Семьсот львов Серенгети, — рассказывают нам, — каждый день собирают положенную им дань. И все же никогда львы и все другие хищники вместе взятые не были причиной вымирания травоядных животных.

Авторы правы. В биологических цепочках природы львы, тигры, волки, медведи, рыси, леопарды и другие хищники исполняют важнейшую обязанность регуляторов естественного отбора.

Можно добавить, что в Италии, где осталось всего 200 волков, биологи уже бьют тревогу. В Индии истребление львов зашло так далеко, что пришлось завезти туда и выпустить на волю 50 молодых львов, выведенных в зоопарках Франции.

Узнав об этом, понимаешь величественную сложность процессов природы.

Успех фильмов о жизни животных в большой степени определяется мастерством операторов. И «Дикая жизнь Гондваны» многим обязана таланту и вкусу известных операторов Н. Юрушкиной и В. Ропейко. Они с предельной достоверностью изобразили на экране многоликую природу Африки, ее богатейшие флору и фауну. Поразительные своей естественностью съемки животных порой озадачивают, настолько незаметно присутствие камеры и людей рядом со зверями. Операторы сумели показать даже то, что как будто не подвластно объективу: жаркое дыхание первобытной жизни джунглей, прохладу ветра, скатывающегося с горных вершин, даже «чудесный запах Африки», так восхищавший Хемингуэя.

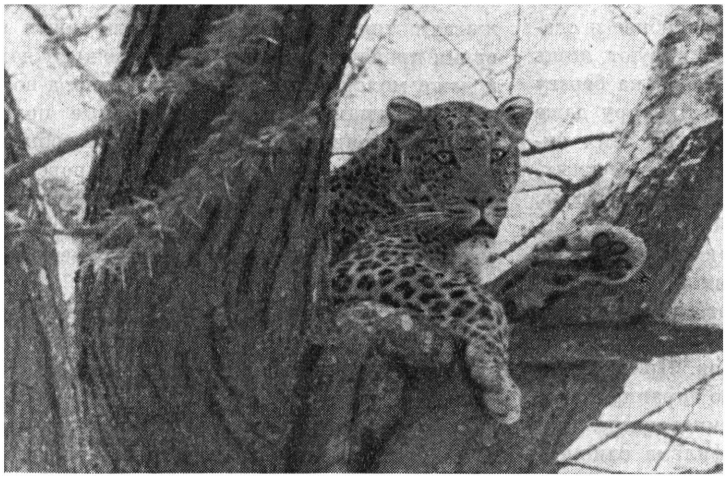
Я берусь судить об этом не потому, что принадлежу к знатокам Африки. Честно скажу, что никогда не бывал там и впервые увидел эти места в фильме, о котором идет речь. И тем не менее, следя за экраном, мне нередко казалось, что я узнаю их. Мне были знакомы «взгорье, поросшее травой такой высокой, что сквозь нее трудно было пробираться», «тропа на выступах скал, исхоженная караванами и скотом», «линия гор с внезапно поднимающейся откуда-то из глубины зеленью лесов», «дремучие леса, будто изваянные вместе с горными пиками и ущельями»... И только когда я увидел, как мчится стадо антилоп, я понял, откуда это ощущение. Антилопы неслись по экрану именно так, как писал Хемингуэй в «Зеленых холмах Африки»: «отчаянно подскакивая и перепрыгивая друг через друга, поджимая ноги, длинными скачками, такими же плавными и немыслимыми, как те, что делаешь иногда во сне».

Многие кадры фильма удивительно совпадают с точными, скупыми, свободными от украшений и риторики описаниями Хемингуэя, а это лучшее подтверждение их достоверности. Это относится и к картинам природы и к изображению животных.

Более того, самый жанр фильма и книги «Зеленые холмы Африки» один и тот же — путевые очерки. Хемингуэй обратился в свое время к этой документальной форме, желая написать «абсолютно правдивую книгу» без вымысла, который неизбежен в фабульном произведении. «Дикая жизнь Гондваны» — тоже документальное произведение без вымысла. И, кстати, главная идея фильма была не чужда автору «Зеленых холмов». Еще 40 лет назад он с горечью писал об опасностях, угрожающих природе:

«С нашим появлением континенты быстро дряхлеют. Местный народ живет в ладу с ними. А чужеземцы разрушают все вокруг себя, рубят деревья, истощают водные источники... и в скором времени почва начинает истощаться, потом выветривается, как это происходит во всех старых странах... Страна быстро изнашивается».

В фильме не приводится эта цитата, но кинематографисты, путешествуя по тем краям, где бывал Хемингуэй, отразили на экране ее справедливость. В кратере Нгоронгоро они попали в деревню племени масаев — высоких статных людей в библейских одеяниях. В течение сотен лет их жизненный уклад остается неизменным, они разводят скот, пасут овец на склонах и равнинах кратера, питаются



«Дикая жизнь Гондваны»

плодами и молоком. Они верны древним традициям племени: не убивают животных ради пищи, не едят ни птиц, ни рыб, не имеют огнестрельного оружия, не носят европейской одежды. Закон их жизни — не причинять вреда природе, именно поэтому масаям предоставлено право жить в заповеднике. Даже в национальном танце, подражающем движениям местной птицы — вдовушки, отразилась близость этих людей к природе.

Конечно, фильм Згуриди не зовет людей «назад к природе», к первобытному образу жизни. Наоборот, он показывает большие красивые города, такие, как столица Танзании Дар-Эс-Салам; вереницы автомобилей, мчащихся по бетонным автострадам, проложенным через саванны и джунгли; белоснежные отели с кондиционированным воздухом.

А рядом свободно живут и плодятся дикие животные и птицы, их охраняет закон.

На опыте молодых африканских государств фильм утверждает, что дикая жизнь природы и современный прогресс совместимы, что цивилизация не враг природной среды там, где люди учитывают законы великой природы, не наносят ей в своем неразумии непоправимого вреда.

Новый фильм А. Згуриди — убедительное доказательство того, что охота с фото- и киноаппаратом намного увлекательней, чем охота с ружьем. Из своего африканского сафари он привез не пыльные шкуры и рога убитых животных, а кинотрофей, который доставит радость миллионам зрителей.

Конечно, как всегда бывает в кино, не все эпизоды фильма равноценны. Эпизоды со слонами в заповеднике озера Маньяро — не более как беглый репортаж, не открывающий зрителям ничего нового в жизни этих интересных животных. Просто пасутся слоны и слонята, объедают листву, посыпают себя песком... Все это можно увидеть и в зоопарке.

Правда, изображение сопровождается рассказом о печальной судьбе могучих животных, беспощадно истребляемых человеком. Но текст звучит излишне умиротворенно. «Как радостно сознавать, — говорит диктор, — что люди здесь смотрят сейчас на зверей без вражды, без злого умысла, что исчезло ужасное время, когда человек наблюдал за слонами с единственной целью — изобрести новый способ, как лучше убить этого древнего гиганта».

Увы, время это еще не исчезло, и пока рано радоваться. Попутно замечу, что и сама фраза стилистически громоздка.

Некоторая поспешность чувствуется в показе «царства крокодилов и бегемотов». Если

о жизни бегемотов зритель узнает ряд интересных подробностей (о них подробнее я скажу ниже), то крокодилы фигурируют лишь как детали пейзажа; они либо спят на берегу реки, либо спускаются в воду. Диктору даже не удается сказать хоть слово об этих экзотических и малознакомых нам животных, биология которых весьма интересна. А ведь, крокодилы со своей страшной пастью и дурной репутацией тоже нуждаются в защите. Алчная охота за крокодильими шкурами продолжается и сегодня угрожает гибелью всему племени. На Кубе уже создано несколько ферм, где разводят крокодилов. Право, можно было бы проявить большую экранную щедрость к этим древнейшим земноводным.

Я бы сказал, что авторы фильма слишком часто эксплуатируют очарование маленьких зверят и сцены семейной жизни животных. Конечно, эти кадры весьма трогательны и милы, но повторение их приводит к некоторому однообразию.

Надо сделать еще упрек: в ряде мест на дикторский текст возлагается непосильная задача восполнить отсутствующее изображение. Текст, не опирающийся на зрительный ряд, повисает, теряет убедительность. Увы, в научном кинематографе такая ошибка имеет широкое распространение, на экраны нередко выходят фильмы, которые можно «смотреть» ушами, не открывая глаз. Лучше было бы в столь интересной, прекрасно снятой ленте, как «Дикая жизнь Гондваны», обойтись без подобных словесных заплат, пусть даже немногочисленных.

Я понимаю, что животные — не кинозвезды, снимать их нелегко: они пугливы и недоверчивы, не подпускают к себе близко и не всегда удается заснять нужный момент, это зачастую труднее и рискованнее, чем поймать зверя на мушку дальнобойной винтовки. Но избалованные многими блестящими эпизодами, которые надолго останутся в памяти, мы уже не можем удовлетвориться мимолетными кадрами, снятыми, как говорится, «с колес».

В числе наиболее удачных эпизодов следует назвать и кинорассказ о бегемотах, громадных и прямоугольных великанах, похожих на танк и столь грузных, что их ноги не выдерживают тяжести тела. Животные почти все время проводят в воде. В воде рожают детей и даже молоком выкармливают их под водой же. Малышам приходится каждые полминуты выныривать на поверхность, чтобы набрать воздух. Необычна сцена, опровергающая Брема: львы, вопреки своей природе, залезли на дерево, улеглись на толстые ветки, свесив лапы, и стали похожи на вывешанные для просушки шкуры.

Думаю, что создатели фильма имели бы полное право поставить в качестве эпиграфа к своему произведению слова Хемингуэя из «Зеленых холмов Африки»:

«Мы были там и в книгах и не в книгах, — а там, где бываем мы, если только мы умеем писать, там вслед за нами удается побывать и вам».

Содержание «Дикой жизни Гондваны», конечно, шире названия фильма. Оно не ограничивается показом жизни животных и даже темой охраны природы. Фильм выполняет еще одну задачу — нравственного воспитания зрителей, особенно юных. Пробуждая любовь к природе, способность души отозваться на красоту мира, великодушие к нуждающимся в защите зверям и птицам, вербуя новых друзей природы, картина учит добру.

К этому и призывают стихи Евтушенко, которыми заканчивается фильм:

Берегите эти земли, эти воды,
Даже малую былиночку любя.
Берегите всех зверей внутри природы,
Убивайте лишь зверей внутри себя.

Режиссура — ее проблемы и трудности

Анкета «Искусства кино»

Аждар Ибрагимов, Савва Кулиш, Василий Ордынский,
Георгий Полонский, Юлий Райзман,
Андрей Смирнов, Феликс Соболев

В прошлом номере журнала были опубликованы первые ответы на вопроеы анкеты, посвященной проблемам режиссуры. В этом номере мы заканчиваем публикацию полученных нами откликов.

Напомним читателям вопросы анкеты.

1. Какие черты в современном кинематографическом процессе кажутся вам интересными и знаменательными?

2. Какими свойствами должен обладать сценарий современного фильма?

3. Как вы относитесь к проблеме взаимосвязи режиссерского и сценарного мастерства? Режиссера и актера?

4. Как вы рассматриваете природу художественной образности в кинематографе? Соответствует ли вашему подходу к этому вопросу возникший в печати разговор об «угасании» образного начала в режиссуре?

5. Что вы думаете об эволюции характера героя, наметившейся в советском кино за последние годы?

6. В чем, на ваш взгляд, заключаются изменения в природе и методах актерского искусства? Отразилось ли здесь влияние документализма и новая выразительность театрального мастерства?

7. В какой мере советский кинематограф выполняет свои общественные функции? Какие проблемы в жизни современного общества вас занимают, какие еще недостаточно освоены кинематографом?

Аждар Ибрагимов

1. Современное мировое киноискусство не однородно — это, как известно, искусство социалистических стран и стран капиталистических. Черты процесса развития у них, естественно, разные.

Наш кинематограф — проповедник самых гуманных и передовых идей.

Жаль только, что наши светлые идеи в некоторых случаях рядятся в архаичные, невыразительные одежды.

2. Сценарий должен быть интересным.

3. Полагаю, что если режиссерское и сценарное мастерство очевидно, да еще наличествуют талант и творческая солидарность, то никаких проблем тут возникать не должно.

Конечно, не всегда удается добиться полного взаимопонимания с автором сценария. Но в тех редких случаях, когда оно присутствует, работа становится истинным наслаждением. Именно таким было для меня содружество с Назымом Хикметом, когда я снимал по его сценарию фильм «Двое из одного квартала».

4. Тяготение к метафоричности, иносказанию, символу всегда было присуще искусству — от первых наскальных рисунков до кинематографа наших дней.

Мне лично импонирует образность, помогающая эмоциональному восприятию глубокой философской мысли, добрых и светлых чувств. Мне претит образность, служащая антигуманным идеям.

Скажем, «Боярыня Морозова» В. Сурикова мне во сто крат дороже «Трупа старой самки» Сальвадора Дали; образность традиционного жанра японской поэзии хокку я предпочту самому наимоднейшему словотрюкачеству.

Кинематограф располагает мощным арсеналом выразительных средств, в его палитре богатства слова, музыки, цвета, пластики, ритма. Можно долго перечислять возможности, которыми обладает кинематограф. Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, многие другие советские и зарубежные мастера экрана сумели показать неисчерпаемость образных средств экрана.

И если сегодня возникает дискуссия об угасании образного начала в режиссерских решениях отдельных фильмов, то повод для этого дали скорее всего картины режиссерски слабые, режиссеры-ремесленники, а не настоящие художники. Истинный художник всегда мыслит образно.

5. Советские кинематографисты, наследники великих революционных дел, не могут быть в стороне от решения насущных проблем своего народа.

В этой связи появление в последнее время на экране умных, деловых, я бы сказал, по-государственному мыслящих людей, а не хлюпиков и нытиков — это возрождение лучших традиций советского киноискусства.

Герой нашего экрана — это не какой-нибудь супермен, это человек своего народа, выразитель его чаяний и интересов, он и сам его частица. Конечно, один герой не может персонифицировать в себе все лучшие черты, присущие нашему народу, но в нем находит выражение одна из сторон, какая-то грань духа народа. И в этом его сила. Именно этим принципом я руководствовался при создании фильма «26 бакинских комиссаров». Шаумян, Азизбеков, Джапаридзе, Фиолетов — все они герои положительные, и в то же время очень различные по своему темпераменту, склонностям, характеру. Когда они все вместе, они непобедимы. В этом, на мой взгляд, заключается объяснение мощи и величия нашего советского народа.

6. Сейчас, когда роль хроники, документального кино так возросла, когда, как верно заметил С. Герасимов, «интерес к документу возрастает в такой же мере, в какой падает интерес к вымыслу», психологическая точность актерского поведения особенно необходима. Киноартисту приходится искать и находить в себе черты, которые требует от него роль, ему надо идти от свойств своей индивидуальности и полностью раствориться в образе.

В то же время нельзя не отметить и то, что в искусстве мы истосковались по явлениям ярким и необычным. Подчас замечаешь, что многое серо, однотонно. Не нужно бояться красоты, не надо только подменять ее красивостью.

7. Я считаю, что самая важная проблема — чувство ответственности человека перед человеком и человека перед обществом. И здесь у кинематографа работы — непочатый край.

Не получила, например, еще достойного отображения тема братства народов нашей страны. У нас почти нет фильмов, которые показывали бы, как плечом к плечу живут и трудятся, как взаимообогащают друг друга, как все более спаиваются в единую национальную семью люди различных национальностей нашей страны. Новая общность людей — советский народ,— появление которой стало возможно только в стране социализма,— это явление историческое. Создать произведения, во всей глубине отражающие этот факт, это наш интернациональный долг.

Савва Кулиш

Кинематограф родился как искусство бессловесное. Великий Немой до появления звука достиг вершин образного языка. С приходом звука вторжение слова иной раз оттесняло, а то и просто уничтожало специфику кинообраза. Появление и развитие телевидения обогатило кинематограф новыми средствами выражения, обострило стремление к образности, поэтичности языка, подтолкнуло рост новых форм и жанров. Влияние на современный кинематограф сугубо телевизионных средств (репортажность, импровизация в подаче материала, иллюзия «сиюминутности» происходящего, документальная, не срепетированная, а как бы выхваченная из жизни достоверность игровых эпизодов и т. д.) бесспорно.

Самое заметное явление в сегодняшнем кино — это разрушение границ жанра, размывание стереотипов и канонов жанра, самое неожиданное объединение жанров внутри одного произведения. (Этот процесс, разумеется, не касается экранизаций, сделанных по литературным произведениям с точным жанром.) В связи с возрождением методов Дзиги Вертова на новом этапе большие изменения произошли и в художественных методах игрового кино. Особое значение здесь приобрело введение документа в ткань игрового фильма. Сегодня людей все больше занимает действительно произошедший, а не выдуманный факт, подлинное событие. Отсюда интенсивное развитие документальной прозы и драматургии. В связи с этим явлением в кинематографе родился новый жанр — документально-художественных, а точнее — художественных неигровых картин, таких, например, как «Обыкновенный фашизм» М. Ромма, «С нами бог» Джаматео, «Камень во рту» Д. Феррары, «Кровавая дорога» Э. Лейзера и другие.

На современном мировом экране заметно ощущается стремление и к синтезу совершенно иного рода. Например, в жанре мюзикла сегодня используются все средства, начиная от балета и театра масок, до самого жестокого натурализма («Вестсайдская история», «Девушки из Рошфора», «Человек из Ламанчи», «Кабаре»).

Немалое значение в развитии прогрессивного кино мира приобретают фильмы, темой которых является реставрация фактов и исторических событий: «Освобождение», «Дни предательства», «Дело Маттеотти» и другие. Бурное развитие получил политический фильм, то есть фильм, где политические идеи становятся основным двигателем сюжета.

А самое удивительное, что сегодняшний зритель, воспитанный на кинематографе, принимает без особых усилий любые стили и жанры, любые формы обращения с материалом, если его по-настоящему волнует идея произведения. Сегодня кинематограф пользуется всеми средствами для достижения эмоционального и интеллектуального воздействия на зрителя. Правда, на таком пути завоевания интереса зрителя встречаются и издержки. Особенно в буржуазном кино.

Огромное количество режиссеров, которые в настоящее время занялись сочинительством, делают это, как мне кажется, по двум причинам. Во-первых, потому, что до сих пор мы страдаем от низкого литературного качества сценариев. Любой мыслящий режиссер несет в себе круг идей, которые он пытается воплотить в фильме, и потому довольно часто, не находя приемлемого выражения своей темы в прозе и в оригинальных сценариях, сам садится за письменный стол.

Во-вторых, потому, что существует огромный разрыв между литературным качеством сценария и сегодняшней прозой. Причем разрыв обоюдоострый: современная литература при всем своем многообразии и богатстве языка, к великому сожалению, не предлагает достаточного количества конструктивных идей для создания фильма. Этот разрыв напоминает разрыв уровня математики и физики сегодня.

Кинематограф становится авторским, и ничто этому не может помешать. Правда, органичное сочетание режиссера и сценариста в одном человеке бывает крайне редко. И когда режиссер с самого начала работает над фильмом один, часто происходит обеднение мысли, снижение художественного уровня, особенно в части диалогов. Кроме того, как мне кажется, для того, чтобы в фильмах возникала возможность импровизации, на первом творческом этапе в работе над сценарием необходимо активно преодолевать сопротивление материала. Поэтому режиссеру просто требуется собеседник, спорщик, единомышленник — соавтор-драматург.

Представление о том, что такое положительный герой, сегодня меняется. Характерно стремление уйти от «голубого» героя, появление в героях человеческих противоречий, слабостей. Симптоматичен сам факт выбора на такие роли актеров, красивых не конфетной красотой, далеко не идеальных с точки зрения своих физических данных. Сегодня положительный герой получил возможность ошибаться, иметь недостатки, заниматься самыми обыденными «неэстетическими» делами — есть, пить, ездить в общественном транспорте. Но подчас избыток бытовых подробностей в образе приводит к разукрупнению героя, к утрате значительного в личности.

На экране необходима яркая индивидуальность героя. Герой, «как все», скучен, не интересен и, пожалуй, ничему не может научить зрителя.

Одной из главных функций кино является функция воспитательная, необходимость воспитания молодежи, возможность при помощи кинематографа создать определенный нравственный критерий. Эта задача в высшей степени благородна. Но, наверное, самое главное — попытаться осмыслить мир, в котором мы живем, и основные проблемы, стоящие перед человечеством. Постановка крупных философских проблем сегодня необходима.

Василий Ордынский

3—4. Искусство — это всегда поиски и отбор средств выразительности, и если скудость художественной палитры запрограммирована заранее, то произведение искусства возникнуть не может.

Поиски образного строя фильма в основном происходят в процессе постановки. Режиссер о с у щ е с т в л я е т постановку, именно осуществляет, до этого был только замысел. Мне кажется, что проблемы «режиссер—сценарист» в принципе нет, время от времени ее искусственно раздувают и она выходит на поверхность кинематографических «волн». А так она существует в ряду других проблем, неизбежных в коллективном творческо-производственном процессе, точно так же, как и режиссерско-операторская, операторско-художническая или операторско-

актерская. Но если поставить вопрос так: кто главный в создании кинопроизведения, то я отвечу — режиссер. Может быть, не лучший, но главный. Режиссеру приходится нести подчас по оврагам весьма хрупкий сосуд авторского замысла, который довольно трудно не расплескать.

Я считаю, что режиссер экранизирует сценарий. То, что изложено в сценарии, по-разному может быть увидено разными режиссерами. Ведь разные театры, ставя одну и ту же пьесу, создают разные спектакли.

И точно так же, если бы один и тот же сценарий поставили несколько режиссеров, то получились бы непохожие друг на друга фильмы. И наверное, вряд ли какой-то из них полностью совпал бы с тем воображаемым фильмом, который выстроился в голове сценариста.

Снимая фильм «Большая руда», я слишком дословно следовал за литературным первоисточником. Этим я объясняю недостатки фильма. Даже у такого сценариста, как Габрилович, удачи бывают только в том случае, когда режиссеры вносят в работу над картиной свое. Вряд ли Габрилович доволен буквалистским воспроизведением сценария «В трудный час». Если сценарист доверяет режиссеру сценарий, то он должен доверять ему полностью.

Я согласен с тем, что образное начало в экранном искусстве угасает. Но происходит это не только из-за падения режиссерского профессионализма. Беда заключается в том, что создателям фильма порой нечего сказать зрителю, они не идут к нему со *своим, выстраданным* и потому нужным людям. Когда этого нет, исчезает смысл поиска. А формальные изыски только раздражают, обнажают пустоту, отсутствие мысли. Бессмысленно отделывать булыжник, гранить стоит только алмаз.

5. Много думаю об эволюции образа героя, но не вижу, чтобы здесь намечалось что-то очень значительное, особенно если подразумевать под словом «герой» не просто главное действующее лицо. Мы иногда путаем образ, характер, значение настоящего человека в жизни с понятием центрального персонажа в произведении.

6. Касаясь в заключение «проблемы актера», хочу отметить то лучшее, что изменило природу актерского мастерства. Еще точнее то, что считаю лучшим: актерский ансамбль. Исчезновение актерских дивертисментов, отказ от солирования. Стремление использовать все компоненты актерской выразительности для создания единой образной структуры фильма, когда все используется во имя целостности произведения, целостности его восприятия зрителем. В качестве образца хочу привести фильм «У озера» С. Герасимова.

Георгий Полонский

Из анкеты, которая кажется мне чересчур «глобальной», я выбрал два вопроса — тот, что о «свойствах» сценария, и тот, который поднимает проблему взаимодействия автора с режиссером.

Горячее, активное согласие вызывают у меня те мысли о кинодраматургии, которыми делится ее патриарх Е. Габрилович, например, в беседе с А. Зорким («ИК», 1973, № 4). Я пока легко и удобно умещаюсь в рамках этого профессионального кредо и, представьте, не вижу тут опасности для своего творческого лица: теоретическую истину не грех и повторить, если она и впрямь истина.

Один из самых важных для меня принципов: сценарий — это литература, это жанр современной литературы, а не пасынок ее. Авторы, талантливо утверждающие это на практике, ничуть не жертвуют драгоценной спецификой кинематографа. Настоящий профессионализм и талант синтезируют художественные возможности этих двух муз, исключают ссоры между ними на почве ревности и престижа. Доказательство тому — киноповести, ставшие и хорошими фильмами и доброкачественными книжками, хотя их и мало пока.

Иногда, гораздо реже, чем хотелось бы, о сценарии уважительно говорят: «Вещь сделана *по-писательски*». Странная похвала, не правда ли?

Как же, исходя из нее, охарактеризовать многие другие сценарии? Их создавали не писатели? А кто же? Ремесленную литпродукцию мы встречаем не только в кино, но почему-то здесь, как нигде, ей удается отбрасывать такую горбатую тень, обидную для кинодраматургии в целом.

Встречаю недавно хорошего поэта, он спрашивает, что я поделываю.

— Все то же,— говорю.— Опять сценарий.

— Сх-хо-хо...— закручинился он.— Опасная стезя. Так можно вовсе разучиться писать, одними сценариями *промышляя*...

Так и сказал. Обидно! Несправедливо! Но свое предвзято-обобщенное мнение мой собеседник вынес из кинозалов, вынес вместе с раздражением от плоских персонажей, от заведомо облегченных конфликтов, от суконных диалогов...

Праздники искусства на экране действительно редки.

По-моему, очевидно, что случаются они только там, где есть открытие героя, новизна его духовного состояния. Много раз эта новизна заставляла нас мысленно возвращаться к Илье Куликову — И. Смоктуновскому из роммовских «Девяти дней», к образам Тани Теткиной и Паши Строгановой; до сих пор не остывает для меня обаяние скромного трубача Колпакова, которого сыграл Р. Быков в фильме «Звонят, откройте дверь!», и со светлой печалью помнится еще один оркестрант — из ленты О. Иоселиани «Жил певчий дрозд»... О «странных людях» рассказывает с экрана В. Шукшин — его очень занимают тайны уникальных, особенных духовных состояний...

Не стареет истина, провозглашенная еще Белинским: драматургия сталкивает нас со «*знакомым незнакомцем*» — с героем, который одновре-

менно и т и п, выдвинутый и образованный временем, и новая для нас и н д и в и д у а л ь н о с т ь, несводимая к типажности, несущая в себе нерастворимый личностный остаток, в нем-то и тайна... Отмахнувшись от этой требовательной диалектики, ограничиваясь лишь одной половинкой этой двуединой формулы, невозможно прийти к созданию интересного, запоминающегося характера. А ничего важнее этого, по-моему, в нашем деле нет.

Мне уже попадались сценарии, в которых действуют близнецы и двойники Чешкова — героя, ставшего по воле драматурга И. Дворецкого полпредом научно-технической революции. Даже если сознавать, что ей, этой грандиозной НТР, нужны тысячи Чешковых, то искусству нужен все-таки один-единственный.

Остальные просто неинтересны, о них никто не станет спорить, в них тайны нет — она раздета и захватана руками подражателей...

Тайна, о которой идет речь,— не «гарнир» и не «приправа» , в ней — одно из непреложных условий искусства. Одно из многих. Но на анкету отвечают многие кинематографисты, и только все вместе мы имеем шанс «объять необъятное».

Не могу поверить, что из плохого, мертворожденного сценария кто-либо в силах сделать фильм приличного качества. Жалко силы и средства людей, занятых «реанимацией» такого сценария в процессе фильмопроизводства: они переоценивают возможности камеры и актеров, они напрасно уповают на колдовство монтажа. Пусть режиссер будет «главнее», меня это не беспокоит. Но пусть он л ю б и т сценарий, который выбрал. Пусть он испытывает чисто человеческий интерес к людям и взаимоотношениям, написанным кинодраматургом. Пусть он у в а ж а е т внутренние законы этого произведения, его художественную логику. В обход этих законов, вопреки этой логике режиссер действует либо оттого, что не доверяет сценарию, либо в потугах ложно понятого самовыражения. Оба случая, по-моему, плачевны.

Скажу о себе: я готов одержимо работать с тем режиссером, которому дороги мои герои с их проблемами и человеческими особенностями. И мне неохота пальцем пошевелить, два слова написать заново для режиссера, если он обращается с моими любимцами, как с фишками бесчувственными: заставляет их делать и произносить такое, что у автора вызывает сердечный приступ; произвольно меняет их профессии, психологические мотивировки поступков, даже зачем-то имена... Не в «Искусстве кино» следовало бы писать о таком вероломстве, а в журнале «Человек и закон»! Думается, не стоит эти тягостные случаи выдавать за эстетическую проблему, они не типичны, слава богу. Но, зная о них, я еще выше ценю режиссера, с которым работаю в полюбовном и честном союзе единомышленников, на основе доверия и коллегиального авторства, когда ни один из нас не боится «умереть» в другом, чтобы в конечном счете жил настоящий, нужный людям фильм.

Юлий Райзман

Познакомившись с анкетой журнала, я подумал, что на некоторые вопросы я вообще не смогу ответить. А другие вопросы заставили меня не столько призадуматься, сколь попытаться сформулировать мои взгляды по этому поводу.

В последнее время многие видят ведущую тенденцию современного западного киноискусства во все возрастающем количестве так называемых политических фильмов. На мой взгляд, произведения искусства, размышляющие над животрепещущими проблемами современного общества, несущие утверждение или критику тех или иных социальных явлений, конечно, следует только приветствовать.

Но, по-моему, все разговоры о политическом фильме как о некоей новинке могут касаться только Запада. В советском кино, с момента его рождения и на всех этапах его развития, политическая тема была основополагающей. Мы прежде всего думали о способности экрана говорить с миллионами людей по самым крупным, принципиально важным вопросам жизни.

Долгое время это была тема классовой борьбы, с ее огромными социальными потрясениями, революционным движением народных масс, с ее героикой, с коллизиями общественными и личными. Позднее с удовлетворением показывали мы наши достижения, рожденные также в тяжкой борьбе, стремились не обходить трудности, заблуждения, ошибки.

Мы старались, в первую очередь, раскрыть то новое, что принесло народу переустройство общества, что обнаружилось в людях новой эпохи. На этом пути у нас было немало побед. Не буду перечислять их — они общеизвестны. И в списке наших достижений можно найти фильмы самых разных жанров: эпопеи, бытовые драмы, комедии нравов...

Но сегодня политический фильм требует от нас иного размаха, иной глубины. Его содержанием прежде всего должны стать вопросы, связанные с политической борьбой на разных континентах нашей такой большой и такой тесной планеты, ожесточенные классовые битвы в капиталистических странах, сложные взаимоотношения мира социалистического и империалистического, наконец, борьба, которую мы ведем за мир. Советское кино может стать серьезным оружием в идеологической борьбе на мировой арене, оружием, которым мы, на мой взгляд, пользуемся далеко недостаточно.

Что касается западного кино, то там снимаются тысячи картин, из которых я вижу не так уж много. Но из тех западных политических фильмов, что я смотрел, большинство показалось мне все теми же распространенными на мировом экране детективами. Только воруют там не бриллианты, а политические документы и даже политических деятелей. Повседневность западного мира и в самом деле подбрасывает немало скандальных сюжетов. Но и истинно животрепещущие проблемы эксплуатируются с учетом моды на политический фильм. Недаром такие картины строятся на виртуозно отработанных детек-

тивных схемах. Сильный, умный герой, сильные коварные противники, мужество и жестокость, динамические коллизии, а для обеспечивания коммерческого успеха — определенная доза секса и жестокости. Крепко сработанная драматургия, опытная режиссура, отличные актеры, достоверность атмосферы — все это создает иллюзию публицистической остроты и гражданской смелости. Но только иллюзию.

Мне могут возразить и назвать несколько действительно серьезных, талантливых фильмов с отчетливо и бескомпромиссно выраженной авторской позицией, фильмов, сделанных в лучших традициях критического реализма. Не спорю, такие фильмы есть. Но на фоне конвейерного кинопроизводства всегда существовали истинно прогрессивные ленты, создаваемые вопреки коммерческому заказу. Назову первые, приходящие мне на память: «На западном фронте без перемен», «Я беглый каторжник», «Гражданин Кейн», «Диктатор», «Лучшие годы нашей жизни». А первые ранние картины итальянского неореализма? А все творчество Стэнли Креймера и ряда молодых американских режиссеров, работающих в художественно-публицистическом жанре? Всегда были художники-обличители, художники-правдолюбцы и борцы.

Так что бытующее мнение, что именно сегодня политический фильм стал доминирующей художественной тенденцией в творчестве западного кинематографа, мне кажется спорным.

А вот бесспорным я считаю высокий уровень мирового п р о ф е с с и о н а л ь н о г о стандарта. И к этому следует присмотреться.

Именно с этой точки зрения мне и хотелось бы коснуться некоторых вопросов вашей анкеты.

Даже в самых средних западных фильмах налицо отличное знание своего дела всеми участниками фильма. К тому же наши западные коллеги оснащены великолепной техникой. Это, как мы уже видели, несомненно может дать повод для переоценки художественных достоинств картин.

А там, где это владение профессией, ремеслом отсутствует, там рождаются фильмы серые, неинтересные — даже если у авторов были серьезные замыслы. И первым признаком плохой картины, конечно, является отсутствие образного строя, того, без чего искусство вообще не существует.

Однако наличие плохих картин, пусть их неубывающее количество нас очень тревожит, все же не дает оснований делать вывод о каком-то угасании образного строя в режиссуре современных советских кинофильмов. Такое угасание было бы равнозначно угасанию кинематографа. Но даже при самой трезвой и взыскательной оценке положения дел я к таким пессимистическим итогам прийти не могу.

Также, на мой взгляд, нельзя рассматривать как особую «проблему» вопрос о взаимосвязи сценарного и режиссерского мастерства. Идеальный вариант: равноталантливая драматургия и режиссура, при том что авторы являются единомышленниками. Может быть, под «проблемной» формулировкой этого вопроса скрываются все еще бытующие узкоцеховые, далекие от искусства разговоры о некой «дискриминации» сценаристов и «волюнтаризме» режиссеров? Но такие разговоры носят именно узкоцеховой характер и, право же, не касаются искусства с его действительными проблемами.

Не хочется повторять прописные истины об основополагающем значении литературной основы будущего фильма. Недаром даже авторы термина «антисценарий» сами убедились в том, что эта идея очень быстро оказалась поверженной. Теоретики так называемого «потока жизни» тоже оказались поставленными перед фактом, что даже в документальном кино, стремясь к максимальному приближению к достоверности, режиссеры не смогли обойтись без драматургического каркаса, а уж в игровом и подавно. Любой эстетический экстремизм, как известно, возникает от протеста против окостенелых канонов и догм, которые часто становятся тормозом для творческого воплощения новых явлений жизни, особенно в наш динамический век. Но как показывает художественная практика, жесткие сценарные конструкции все время претерпевают изменения, и уже в самое последнее время многие находки тоже успели стать хрестоматийными. Ретроспекции, прямые и закадровые монологи-размышления, новеллы со сквозным героем и новеллы, связанные общностью темы... И это все уже становится штампом.

Уже очевидно, что фильм и без любовных коллизий может держать зрителей в напряжении. На экране возможна чистая публицистика и чистая лирика, эпос и поэзия, трагедия и мюзикл. Но для выражения многого из того, к чему стремится сегодня кинематограф, нужны дальнейшие поиски новых драматургических построений.

Что же касается формы работы сценариста и режиссера, то они не просто многообразны, но и очень индивидуальны. Для меня чрезвычайно важно участие в создании сценария с момента возникновения замысла. А драматурги «мучаются» с моими картинами до их окончательного завершения. Многие строят свои взаимоотношения с драматургами по-другому.

Есть и режиссеры, переоценивающие свои писательские возможности.

Драматургия и режиссура — профессии различные, хотя и взаимозависимые. Очень мало режиссеров имеет полное основание для того, чтобы становиться литературными авторами своих фильмов. Такие режиссеры — редчайшее исключение.

А вот, к примеру, Михаил Ромм, который отлично владел пером, знал все законы сценарного дела, тем не менее, со свойственной ему требовательностью никогда на себя не полагался. Он всегда работал с профессиональными кинодраматургами.

Но некоторые подчас забывают, что режиссура тоже профессия. И очень сложная и ответственная профессия. И далеко не всегда даже хорошие сценаристы или отличные операторы при переходе в режиссуру оказываются способными работать на должном профессиональном уровне.

Пожалуй, разительнее всего в современном кинематографе ощущается новое качество актерского мастерства. И тут очевидно взаимовлияние кино и театра, и в очень сильной степени кино и телевидения. У телевидения есть возможность быть намного подробнее кинематографа. Две серии в кино, за редкими исключениями, смотреть утомительно. А многосерийным телефильмам люди неделями отдают свой вечерний досуг. Подобная протяженность зрелища во времени позволяет подробнее, глубже, внимательнее вглядеться в мир героев. В телефильме «Семнадцать мгновений весны» темп сознательно взят медленный. Но проанализируйте куски, которые, казалось бы, замедляют действие, и большинство из них окажется крупными планами Штирлица — В. Тихонова, молчащего, думающего, вспоминающего. И мы эти куски смотрим с интересом и пониманием того, что без подробного разглядывания фильм многое бы утратил. В кинематографе же такое длительное вглядывание в молчащего и только думающего актера почти невозможно.

Но как на сцене, так в кино и телевидении уровень актерского исполнения в первую очередь определяется выразительностью характера предложенного актеру образа.

И когда к актеру приходит такая роль, мы становимся свидетелями истинного взлета. Одним из наиболее сильных впечатлений последнего времени стал для меня Б. Бабочкин в поставленных на телевидении «Плотницких рассказах» В. Белова. Актер, на мой взгляд, перешагнул «пик» своего классического Чапаева. Сколько лет прошло после «Чапаева»... Были у Бабочкина удачи, успехи. Но вот такого поразительного постижения простого мужика-плотника, такой заразительной передачи его своеобычной натуры я давно не видел ни на сцене, ни на экране. Все принимаешь, всему веришь. Эта работа — пример высокого мастерства. Это профессионализм, впитавший весь предшествующий сценический и кинематографический опыт актера.

Но, повторяю, Бабочкин получил великолепную роль. А это случается далеко не часто.

Актеры есть. Но несравненно меньше интересных ролей. И тут мы снова возвращаемся к драматургии.

С драматургией связан и ответ на последний вопрос анкеты. Мало в наших сценариях самого для меня важного — серьезной разработки морально-этических проблем. А на мой взгляд, именно эти проблемы должны стать ведущими в нашем киноискусстве. Но, повторяю, их мало, и в этом причина многих наших неудач. Даже масштабно задуманный политический фильм, если в основе его не лежат вопросы нравственные, становится либо очередным детективом, либо декларативной схемой. А произведения камерные, психологические, если они не отвечают на тревожащие наших современников вопросы, прямо связанные с их личной судьбой, скользят мимо их сознания, их внутреннего мира. Растревожить мысль, если она дремлет, подвести к решению важных нравственных вопросов, даже подсказать их решение — таков трудный, но обязательный долг искусства. И нашего искусства в первую очередь.

Именно вопросы моральные, нравственные, если они взяты крупно, не в каком-то абстрактном значении, а как содержание современной жизни, неизбежно сделают фильм актуальным, общественно значимым, следовательно — необходимым зрителю.

Андрей Смирнов

1. Пытаясь определить общие тенденции в сегодняшнем кинематографе, каждый увидит и выделит именно то, что ему особенно близко. Мне хочется поговорить об изменении природы киноискусства. Может быть, это и не точно сформулировано, но я дальше поясню.

Сегодня в киноискусстве происходит очень любопытное и перспективное для его развития явление. С одной стороны, художники на высоком профессиональном уровне научились отражать жизнь в самих ее формах, то есть иллюзия жизненности происходящего на экране удивительно возросла. А с другой стороны, при таком максимальном приближении к жизни, точном и скрупулезном ее воспроизведении фильмы становятся все более субъективными, личностными. Художники не просто поднимают социальную или философскую проблему — через свое отношение к этой проблеме они выражают свои человеческие убеждения, свои гражданские и эстетические позиции. И, по-моему, картины, где ярко и вместе с тем адекватно своему времени и обществу выражена личность их авторов, становятся наиболее значительными. Иначе говоря, в произведении возрастает роль личности художника, его духовного и эмоционального мира — это для меня и есть новое в сегодняшнем мировом кинематографе.

И еще одну тенденцию, несколько более частную, хочется отметить. Мне кажется, что на экране появляются не только новые жанры, но и обновляются старые, традиционные.

Кажется, с первых шагов кинематографа в Америке существует гангстерский фильм. Кажется, устоялись, прочно утвердились его законы, его черты. Но вот Артур Пенн поставил картину «Бонни и Клайд» . И хотя снята она была в прежних традициях и формах, содержание, смысл фильма оказались совершенно новыми. Развлекательный жанр раскрылся в своих остросоциальных возможностях.

На Московском международном кинофестивале прошлого года я видел английский фильм «Наемный работник», сделанный в старом и не очень уважаемом строгими критиками жанре мелодрамы. На первый взгляд, весьма традиционная лента. А для зрителей она была открытием. Потому что режиссера занимали не перипетии сюжета, все его внимание было сосредоточено на том, как завязываются человеческие отношения, возникает чувство. В камерном жанре шел разговор о том, что близко, дорого каждому.

2. Для меня очень важно, чтобы проблемы, которые волнуют сценариста, так же волновали и меня, были мне близки и понятны.

Если говорить о форме сценария, то, на мой взгляд, он должен иметь не 80 страниц, как сегодня, а 40. Эта, казалось бы, формальная сторона тесно связана с самой сутью кинематографического творчества. Ведь сегодня изменились не только выразительные средства, с помощью которых раскрывается на экране характер человека, изменилось расстояние, которое отделяет художника от своего героя. Оказалось, что совсем не обязательно помещать героя в особые, кризисные ситуации, что его можно интересно наблюдать, изучать за повседневными занятиями. Разумеется, при этом нельзя забывать, что подробности увиденного лишь тогда приобретают ценность — художественную и идейную,— когда они рассматриваются через призму характера, ведут к постижению существа образа персонажа. Но для того, чтобы режиссер мог более детально остановиться на состоянии своего героя, и необходимо сократить событийный ряд. Конечно, это относится не ко всем жанрам. Но в фильмах, где исследуется, анализируется человеческий характер, это необходимо. А в связи с сокращением объема сценария меняется и сам принцип творчества сценариста, так как должна быть другой, более концентрированной емкость произведения. Сценарий нельзя рассматривать только как заготовку для будущего фильма. Он должен обладать высокими литературными качествами. Чем выше сценарий в художественном отношении, тем лучше это для будущего фильма. Своим ритмом, стилем, своей образностью драматургическое произведение создает свой собственный, особый настрой для режиссера. Но, повторяю, с помощью экономичных средств, которые выражают главное, самое существенное. Приведу пример. Сценарий Е. Григорьева «Три дня Виктора Чернышева» начинался так. Утро, персонаж, едва проснувшись, потягиваясь, произносил: «Говорят, что пиво подешевеет». Реплика эта не была проходной фразой — она подводила к пониманию того, что это за человек, каков его культурный уровень, его запросы, социальная принадлежность.

Давно установилось, что сценарист пишет сценарий, а режиссер его переделывает. По этому поводу сценаристы говорят: «Это режиссеры очень капризные», а режиссеры, кивая на сценаристов, бросают: «Надо уметь писать профессионально». Но мне кажется, что дело здесь в другом. Как бы ни был хорош сценарий, он обязательно претерпит переделки. Ведь происходит процесс так называемой «притирки», сближения интересов, нахождения общего видения. Когда я прочитал заявку В. Трунина «Белорусский вокзал», она мне показалась очень интересной, а когда Трунин принес готовый сценарий, то я заставил его переделывать, переделывал и сам. Потому что мне хотелось вернуть то, что автор упустил при написании сценария. Но при этом вернулись его же идеи, его же характеры. Мне кажется, что процесс такой совместной творческой работы режиссера и сценариста благоприятен для будущего фильма. Ведь обе эти профессии, относящиеся к разным областям кинематографа, тем больше могут дать ценного, чем органичнее они дополняют друг друга.

В том, что сценарий обязательно потребует доработки во время подготовительного периода к съемке фильма, я еще раз убедился на собственном опыте. Сценарий «Рябина — нежная ягода», который я сейчас ставлю, я написал сам, и когда читал его, мне казалось, что все в нем на месте, все как надо. Но начав работать над фильмом, я многое увидел в другом свете: что-то мне показалось лишним, что-то неверным, ненужным.

Наверное, не стоит больше спорить о том, имеет ли режиссер право переделывать сценарий или нет. Главное — из каких побуждений он исходит, что даст будущему фильму эта работа.

4. Режиссеры научились профессионально снимать, актеры — быть органичными в роли. Этим сегодня никого не удивишь. Но художник, помимо профессиональных качеств, должен обладать талантом, быть незаурядной личностью. Нет личности — нет образности. Словом, мне приходится просто повторить свой ответ на первый вопрос анкеты. Кино только тогда становится искусством, когда фильм снимает человек, обладающий ярким индивидуальным восприятием мира, которому есть что сказать своим современникам.

В этой связи я вспоминаю последний фильм Михаила Ильича Ромма «Обыкновенный фашизм». Лента пропагандистская, откровенно тенденциозная, но картина стала не только потрясающим разоблачительным документом, но и высокохудожественным произведением прежде всего потому, что в фильме присутствует, полноправно живет очень незаурядный главный герой — сам создатель фильма.

5. Герой советского кино складывался на историко-революционной теме. Положительный герой проявлялся в процессе преодоления враждебных, противостоящих ему сил. В то время, когда лишь начинала формироваться психология нового человека, строящего еще неведомое общество, было, наверное, достаточным выявление в герое лучших типических черт. За последующее время, а особенно в последние годы, представление о герое и его характере изменилось. Сегодня, на мой взгляд, мало показать героя в одном аспекте: только с чем-либо борющимся или что-либо отстаивающим. Мне хочется увидеть в герое не только типические черты советского человека, но и понять, а чем он, вот этот человек, отличается от всех остальных своих современников, в чем его индивидуальность, своеобразие духовного мира. Нам так часто не хватает способности удивляться. Появляется равнодушие и неизбежно самоповторение.

Кинематограф владеет миллионной аудиторией. И завоевать ее можно только на пути все более пристального и внимательного отношения к характеру современного человека.

Феликс Соболев

В области кинематографа, к сожалению, на единицу времени приходится куда меньше значительных явлений, чем в других сферах нашей жизни — экономической, политической, социальной, научной. Мы отстаем.

А должно быть наоборот. Мы ведь призваны упреждать события, воплощать идеи, которые еще носятся в воздухе, нам надо быть ускорителями, а не регистраторами жизни.

Это вдвойне больно, вдвойне обидно. Ведь динамизм, духовная насыщенность нашего времени, стремительность прогресса — и социального и технического — ставят сегодня перед людьми и перед обществом куда больше глобальных проблем, чем раньше, требуют ответов куда более оперативных, чем раньше, и куда более точных.

Удивительно интересно, удивительно актуально и важно отвечать на эти вопросы языком искусства, быть художником именно в наше время. Сегодняшняя действительность дает нам бесконечное множество поводов для художественного вдохновения — на любой вкус, на любой темперамент, для любой творческой индивидуальности. Вокруг — бесконечное множество социально весомых конфликтов, драматических ситуаций, ярких характеров, немыслимых ранее поэтических образов.

Когда-то академик Л. Арцимович заметил, что золотое яблоко успеха может вырасти на каждой веточке могучего дерева науки. Это же можно сказать и о каждой веточке социалистического искусства. Почему же до обидного редко мы дотягиваемся до его золотых яблок и срываем их не всегда? Ведь в принципе нет кинематографиста, который не осознавал бы, что живет в обществе зрелого социализма, что общество это строит коммунизм в условиях величайшей научно-технической революции и противоборства двух социальных систем. Именно поэтому нашему обществу ежедневно, ежечасно приходится решать самые пионерные, самые первопроходческие и все более усложняющиеся задачи.

Видимо, такое понимание все еще не является глубоко дифференцированным, широко и всесторонне разработанным, активным. Мы уже стали «потребителями» научно-технической революции, но еще не стали в полной мере ее носителями, ее творцами. Мы дышим ее воздухом, но еще не знаем новых путей и способов ее художественного освоения, методов перевода ее с языка формул на язык образов. Точнее — мы не всегда знаем ее формулу и потому очень часто наше стремление выразить ее суть, ее проблемы на языке художественных образов похоже на попытку забивать гвозди микроскопом.

В наших руках самое передовое мировоззрение и самый действенный инструмент преобразования мира — марксистско-ленинская теория. Но хотя нам порой кажется, что мы все знаем, все постигли и превзошли все премудрости, мы умудряемся до горечи кустарно, доморощенно пользоваться тем мощнейшим оружием, которым располагаем.

Наша высшая цель — помогать партии, народу формировать нового человека, воспитывать его в духе коммунистических идеалов, коммунистической морали, делать научное мировоззрение достоянием каждого, учить людей понимать прекрасное.

Да, мы разрабатываем проблемы, которые волнуют людей, которые остро ставятся самим ходом истории. Проблемы взаимоотношений личности и коллектива, смены поколений, творческого и потребительского подхода к жизни, ответственности каждого человека за судьбы страны и мира. Мы создаем образы героев труда. Мы обличаем пережитки прошлого. Мы воспеваем присущее нашему труженику чувство хозяина страны, воспеваем государственность мышления, наши революционные, боевые и трудовые традиции.

Но на каком уровне мы иной раз делаем это? В сравнении с наукой?

Наука, к примеру, решает проблемы взаимоотношений личности и коллектива в области неформальных связей, физиологических, психологических, социальных совместимостей и несовместимостей, конформности и нонконформности, на уровне суггестии, которая возникает в каждой социальной группе, на уровне различий внешней и внутренней экспектации лидера, паритетности или авторитарности группы и так далее.

Киноискусство же нередко позволяет себе решать проблемы личности и коллектива на уровне: «Петя, как тебе не стыдно плохо работать?»

Примерно такие же параллели можно образовать и применительно к другим темам, вроде бы вечным, вроде бы всегда волновавшим человечество (то же взаимоотношение поколений, скажем), но наполненным и сегодня благодаря многообразию нашей сегодняшней жизни, развивающейся в эпоху научно-технической революции, новым содержанием, новыми противоречиями, и уже принципиально не решаемыми не только вчерашними примитивными, но подчас и вчерашними авторитетными методами художественного осмысления действительности.

Вспомним, в Постановлении о кино Центральный Комитет нашей партии отметил, что нашему киноискусству еще недостает глубины в художественном отображении важнейших процессов современности, не все еще делается для того, чтобы глубоко и всесторонне показать экономические, общественные и культурные преобразования, борьбу партии и народа за органическое соединение достижений научно-технической революции с преимуществами социалистического строя.

Художественная интуиция, художественная индивидуальность, специфика образного постижения действительности — все это отнюдь не отменяется научно-технической революцией.

И если в этом направлении анализировать кинематограф по видам и жанрам, то мне кажется, что с научно-технической революцией он соприкасается более всего той своей частью, которая именуется

научно-популярным кино. Мне кажется, что научный кинематограф уже сегодня разрабатывает такие проблемы, осуществляет такие замыслы в русле научно-технической революции, за которые игровое кино пока еще не берется. И что примечательно, научно-популярный кинематограф все более уверенно меняет свою, некогда главную, роль чистого информатора — на роль философа, активно формирующего научное мировоззрение зрителя и, стало быть, активно работающего на воспитание нового человека.

Вот почему было бы, видимо, правильным считать научно-популярный кинематограф своеобразным разведчиком, авангардом всего кино на вершинах научно-технической революции и смелее, шире пользоваться плодами этой его разведки, черпать и далее разрабатывать, творчески осваивать то, что найдено, исследовано и введено им в обиход киноискусства.

Общеизвестно, что богатый опыт художественного и документального кино оказал и продолжает оказывать плодотворное влияние на научный кинематограф. Нет сомнения, что опыт научного кино, в свою очередь, надо быстрее и масштабнее использовать мастерам кино художественного и документального.

Отсутствие или недостаточность такого взаимообогащения чем дальше, тем больше будет тормозить поступательное движение всего кинематографа в целом.

Чтобы успешнее формировать нового человека в условиях научно-технической революции, научный кинематограф должен, по-моему, отвечать ряду требований.

Он должен быть насыщен новой научной информацией. И не просто новой научной информацией, а проблемно значимой, первостепенной информацией.

Он должен улавливать социальные ожидания зрителя — и вести дело таким образом, чтобы сближать социальные ожидания личностей и отдельных групп с социальными ожиданиями общества в целом.

Он должен не только сообщать о фактах и явлениях, а исследовать эти факты и явления, причем исследовать их таким образом, чтобы включить в этот процесс зрителя, чтобы дать зрителю насладиться, причем — активно, а не пассивно, процессом познания, красотой этого процесса.

Он должен хорошо знать того зрителя, на которого ему предстоит воздействовать.

Наконец, он должен работать в программе зрелища, реализуя присущими ему специфическими средствами замечательную ленинскую мысль, что эмоции неотделимы от человеческого искания истины.

В итоге мы приходим к тому, о чем уже говорилось: научно-популярный кинематограф должен быть столько же информационным, сколько философским и образным.

К сожалению, если нам никто не отказывает в праве быть информаторами, то в праве быть философами нам все еще нет-нет да пытаются отказать.

Несколько лет назад «Киевнаучфильм» внес предложение сделать фильм, который бы научно и философски осмысливал идеи о внеземных цивилизациях и о возможностях контактов землян с этими цивилизациями.

Это предложение студии было отклонено.

Но, как известно, если идея не является мертворожденной, а вызвана ходом жизни, социальными ожиданиями, никто не может помешать ее материализации.

Данный случай тоже не стал исключением.

Вакуум был заполнен появлением фильма «Воспоминания о будущем».

Мог появиться фильм и научный и коммерческий. Появился фильм антинаучный, и, что в данном случае уже не плюс, а минус, бесспорно коммерческий.

Мог бы появиться фильм, который нес нашу философию, наше материалистическое, марксистское мировоззрение и советскому и зарубежному зрителю, фильм, который помогал бы утверждать нашу идеологию в умах и сердцах людей всего мира.

А появился фильм, который несет нашему и мировому зрителю явно идеалистические, богоискательские, спекулятивные идеи, не имеющие ничего общего ни с наукой, ни с передовым мировоззрением.

Было время, когда на ученых смотрели, как на чудаков, когда редкий ребенок в ответ на вопрос «кем ты будешь?» говорил — не пожарником, не сыщиком, а ученым. Тогда и научно-популярный кинематограф, так сказать, вполне законно был одет в короткие штанишки и, кажется, особенно не протестовал, разве что с тайной завистью глядел на «взрослые» брюки своего старшего «художественного собрата».

Видимо, настала пора сменить наряд. Научно-популярное кино выросло из коротких штанишек.

Сейчас наша страна переживает знаменательный период. Начата разработка перспективного плана развития народного хозяйства Советского Союза вплоть до 1990 года. Генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев назвал эту работу важнейшей хозяйственно-политической задачей.

Мы, кинематографисты, тоже не можем не планировать нашего перспективного развития. Для научного кино, скажем, назрела необходимость гармоничной стыковки оперативных, текущих планов по созданию фильмов, конкретно помогающих внедрению научных достижений в производство, распространяющих передовой опыт, с планами создания картин по фундаментальным научным проблемам, с широкими социально-философскими обобщениями, картин мировоззренческого направления.

В докладе, посвященном 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик, Леонид Ильич Брежнев сказал, что судьба пятилетки — в руках трудящихся. Точно так же судьба кинематографа — в наших руках, и ни в чьих других. И только от нас самих зависит — сумеем ли мы внести свой вклад в подготовку советского человека к встрече с будущим или не сумеем, поможем формированию нового человека или не поможем.

Все мы осознаем свою ответственность перед временем, перед партией, перед народом. У нас есть все возможности для плодотворного творчества.

Максим Штраух

Дело всей жизни

II. «ЛЕНИН В ПОЛЬШЕ»

Юткевич присылает мне новый сценарий

С. Юткевич прислал мне киносценарий «Ленин в Польше». На титульном листе значились авторы:

Евгений Габриловнч, Сергей Юткевич.

Консультант: кандидат исторических наук В. Т. Логинов.

Кроме того, Юткевич собственноручно начертал:

«Дорогому моему Максиму
с надеждой, что мы когда-нибудь,
может быть, осуществим этот сценарий!
26.II.63 Сергей Юткевич».

«Когда-нибудь... Может быть...»

И все же сценарий увесисто лег на мой письменный стол и стал теребить воображение.

Момент присылки сценария да еще с дарственной надписью — как никак документ!— можно, пожалуй, считать началом работы.

Итак, вновь перспектива совместной работы с Юткевичем!

Как, опять? В третий раз — большой ленинский фильм?

Возможно ли это?

А потом, что же получается: чем с т а р ш е становлюсь, тем более м о л о д о г о Ленина мне поручают играть?!

Странная арифметика:

«Правда» и «Человек с ружьем»: мне 37— надо 47.

«Рассказы о Ленине»: мне 57 — надо 47 и 53.

«Ленин в Польше»: мне 63 — надо 44!!!

Разрыв в 20 лет! Не многовато ли?

Потом узнаю, что по условиям договора (фильм совместный — советско-польский) оператор должен быть польский. Как, опять все сначала! Сговариваться, срабатываться... Мы ведь великолепно сконтактовались с Е. Андриканисом в «Рассказах о Ленине».

Беспокоит, что Ленина в сценарии очень много. Он не сходит с экрана. А мне все кажется — такой образ надо показывать экономно.

Пугает еще «внутренний монолог». Юткевич затеял снять в е с ь фильм на закадровом голосе Ленина. Хотя прием и не нов (Эйзенштейн испольэовал его в своем сценарии «Американская трагедия» еще в тридцатых годах), но в таких дозах он кажется угрожающим.

Монолог-гигант!

Буря сомнений: оправдает ли себя такая затея? Будет ли монолог слушаться? Не покажется ли искусственным и назойливым? Выдержит ли зритель нагрузку?

Сомневались все. Габрилович тоже. И я вместе со всеми. Мы не занимали позиции активного протеста, но мне казалось разумным застраховаться обычным синхронным вариантом. На всякий случай. В самом деле — зачем рисковать? Почему бы не подготовить путь к отступлению? Но Юткевич был непоколебим, тверд, как скала. Ни о чем другом и слушать не хотел.

Тогда я себя стал уговаривать: а почему никто не удивляется подобному приему в литературе? Там целые страницы уходят на описание того, что творится на уме и в душе человека?

По поводу биографий Л. Толстой говорил так:

«Как можно описывать внешнюю жизнь

О к о н ч а н и е. Начало см. в «ИК», 1974, № 1.

человека: что он пьет, ест, как ходит гулять,— когда в человеке самое важное это его духовная жизнь. Описание внешней жизни так не соответствует тому громадному значению жизни, какое имеет внутренняя работа».

Толстой еще и вот что писал:

«Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее».

В самом деле, не поможет ли прием «внутреннего монолога» ярче, выпуклей выявить все богатство ленинской натуры — сделать ее «знакомее и роднее»? Почему бы не посоревноваться с литературой в приемах выразительности?

Надо попробовать!

Примерно в то же время я прочел в «Комсомольской правде» анкету, которая меня взбудоражила. Недаром она была названа «фантастической». Редакция задала читателям 15 вопросов. Предположим, на Марсе обитают живые существа, что бы нам захотелось им рассказать о себе самое главное? О нашей эпохе? Коллективное послание заключается в контейнер и запускается марсианам — пусть себе читают и узнают г л а в н о е о нас, о нашей стране!

Вопросы такие:

1. О каком событии века расскажет вложенная в контейнер хроникальная фотография?

2. Какой важный для человечества исторический документ поместим мы в контейнер?

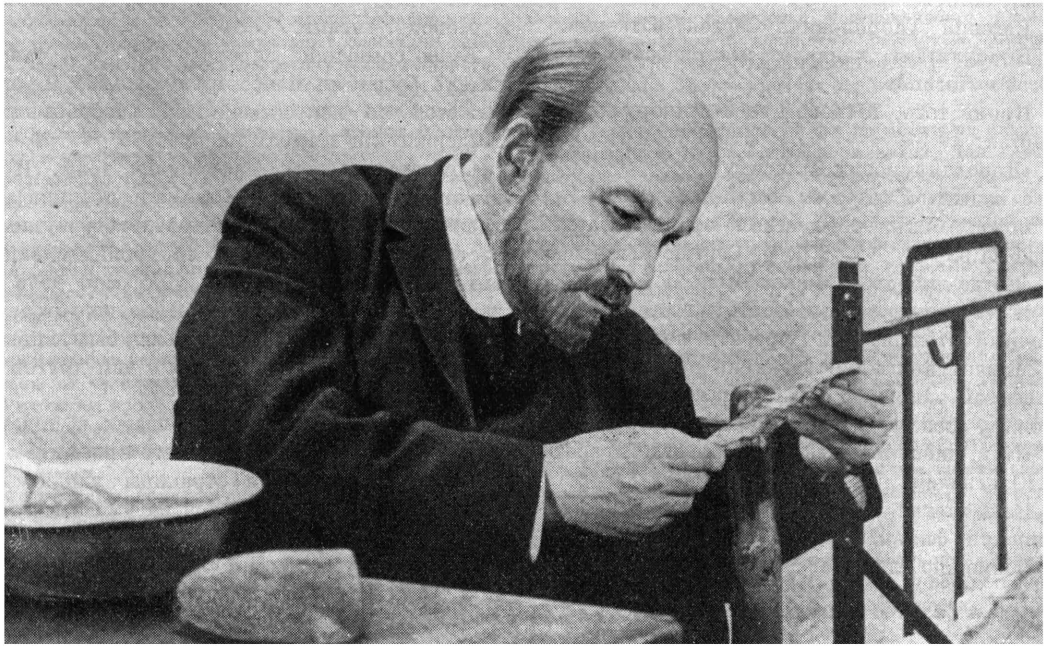
3. Рассказ о каком великом человеке нашей эпохи?

И т. д. и т. п.

Отвечая на третий вопрос, люди самых разных возрастов и профессий — все как один! — назвали имя Ленина.

«...Бесспорно, по-моему, что самый великий человек нашей эпохи — это В. И. Ленин...»

«Я расскажу о Ленине, вся жизнь которого была великим подвигом Человека и Ученого. Ленин не только развил важнейшую науку



«Ленин в Польше». В роли В. И. Ленина — М. Штраух

о Человечестве, но и воплотил в жизнь ее. Это величайший подвиг века!»

Анкета меня впечатлила — и вот я уже обрушиваю на себя град упреков. Да разве можно еще сомневаться?! Трудности? На то они и существуют, чтоб их преодолевать! Зато тема-то какая! Ленинская да еще и антивоенная! Что может быть более насущным и нужным?!

И тут же решение: за работу.

Ну хорошо, а как совместить это с делами в театре, где надо мною нависли тучи — две большие постановки?

Мы должны осуществить с Юдифью инсценировку «Дженни, как она есть» по Э. Колдуэллу. Роли «разошлись» удачно. Пора за работу! Трудно поверить — после премьеры «Мамаши Кураж» Глизер не сыграла ни одной новой роли, а прошло уже целых пять лет. Надо торопиться. Ведь у Юдифи такой огромный, такой трагический список несыгранных ролей! Считаю своим святым долгом не дать ему увеличиться.

Прикидываю: если берусь за фильм Юткевича — съемки по плану должны длиться шесть месяцев, то выйдет не так уж много! Репетиции в театре можно «заварить» до съемок. Но Юдифь опасается: «Разве в кино так бывает? Работа обязательно затянется на год!»

Вторая постановка, которая висит надо мной — пьеса А. Штейна «Между ливнями», где мне тоже поручается роль Ленина.

Но все-таки — как же быть с фильмом Юткевича? Опять сомнения, не знаю что делать, тяну...

Юдифь мнется: «Я тебе не раз говорила — пора взяться за Маркса. В новой роли Ленина ты можешь повториться. А работу над образом Маркса вы же начинали до войны с Козинцевым и Траубергом. Потом с Лобановым на телевидении. Почему же все заброшено? А впрочем, поступай, как хочешь. Мне трудно советовать. Слишком ответственно».

Юткевич сердится: «Когда же ты наконец побреешь голову?»

Действительно, бритая голова обозначала бы — решение принято, отступления нет! Ассистенты на студии стараются заманить меня в парикмахерскую. А я все увиливаю.

Бывают в жизни ситуации, когда события развиваются помимо твоей воли, засасывают тебя, и решение приходит само собой. Так и сейчас. Наступил момент, когда я, как сомнамбула, перешагиваю порог парикмахерской... Юткевич, увидя меня бритоголовым, облегченно вздыхает: теперь можно считать, работа началась!

Появились новые материалы

К этому времени лениниана наша обогатилась новыми материалами.

Если в начале работы, в 1937 году, мне казались наиболее «питательными» для актера очерк Горького, речь Сталина, статьи Крупской и Луначарского, то сейчас не менее интересными представляются ответы Н. К. Крупской на вопросы Института мозга. Материалы исключительной ценности. Как жаль, что их впервые опубликовали лишь в 1963 году. Неожиданностей в этих ответах нет, но они подтверждают то, что удалось найти в результате изучения образа средствами искусства. Это очень важно!

Из театральных изысканий хочется поставить на первое место режиссерские стенограммы репетиций «Кремлевских курантов», которые вел Вл. И. Немирович-Данченко. Теперь они опубликованы отдельной книжкой. Но мне их давал читать Погодин еще во время войны. Я удивился ясности, глубине и, я бы сказал, современности мышления восьмидесятилетнего Немировича. Завидная старость! Иногда приходится наблюдать, как человек «застревает» на каком-либо отрезке своей жизни. Будучи свидетелем или участником больших, ярких событий, он насыщается ими настолько, что в течение всех последующих лет живет только ими. Так вот и Немирович-Данченко мог бы, казалось, «застрять» на Чехове начала века. Но мы видим другое: в сороковом году он ставит «Три сестры» совсем по-новому, и Чехов звучит до удивления современно и сильно.

Режиссерскую работу Немировича-Данчен-

ко над пьесой «Кремлевские куранты» следует несомненно признать выдающимся явлением в сценической лениниане.

«Ключевое фото»

Фильмы Юткевича охватывали р а з н ы е п е р и о д ы ленинской жизни, поэтому надо было находить каждый раз «свою внешность». Думается, наш глаз больше всего привык к Ленину «совнаркомовского периода». Таким он живет в нашей зрительной памяти, ведь большинство известных снимков сделано именно в это время.

Но если фильм относится к другим годам ленинской жизни, надо находить не только соответствующий «зрительный документ», свое «ключевое» фото, но и еще позаботиться о том, чтобы зритель тоже был подготовлен к этим внешним приемам, привык к ним, воспринимал их с полным доверием.

Скажем, одно время Ленин в Париже носил канотье. Думается, для нашего глаза это выглядело бы весьма необычно.

Во второй новелле фильма «Рассказы о Ленине» помогали фотографии, снятые в Горках, когда Ленин носил френч.

А вот как показать Ленина в «краковский период»?

За основу взяли, конечно, снимки, сделанные эмигрантом-большевиком Борисом Вигилевым в Закопане сразу после освобождения Владимира Ильича из Новотаргской тюрьмы, или как он сам называл: после его выхода «из австрийского плена».

Вместо галстука — старинный пластрон. Небрит. Выражение лица очень усталое. Ленин выглядит осунувшимся, изнуренным. Фотография — к л ю ч е в а я!

Для сцен горных прогулок использовали второй снимок Б. Вигилева, сделанный в горах — панама, гуральская трость, брюки гольф... Правда, гольфы кажутся столь непривычными, что при репродукции их обычно «дорисовывают» до формы обыкновенных брюк или обрезают снимок выше колен. А между тем фотография очень интересна. Я видел ее в кабинете министра культуры Польши.

«Играй, что хочешь!»

Вклад Юткевича в киноленинниану велик. Сказать, что режиссер создал три больших фильма о Ленине — еще недостаточно. Каждый раз он ставил перед собой и всеми нами новые задачи. К каждому фильму он подходил как бы отрешившись от всего, что делал до него. Соответственно своим новым замыслам он искал и новые формы. «Рассказы о Ленине» осуществил в виде отдельных новелл. Прием этот давал возможность смело выхватывать и сопоставлять разные периоды ленинской жизни. Фильм «Ленин в Польше» построил на сплошном «внутреннем монологе», что помогло опять по-новому подойти к художественному решению образа, более глубоко вникнуть в процесс мышления Ленина.

Вспоминаю один случай из практики работы Юткевича с актером — интересный и поучительный для меня.

Перед отъездом в Польшу решено было сделать на «Мосфильме» пробную съемку. Следовало проверить грим (иной, чем в «Человеке с ружьем» и в «Рассказах о Ленине») и правомерность принципа «внутреннего монолога».

Мы, конечно, оговорили пробу в общих чертах: «Будет построена декорация одиночки в Новотаргской тюрьме. Вот в ней кое-что и заснимем». Но то, что произошло на съемке, оказалось для меня полной неожиданностью. Загримировался. Иду в павильон. Юткевич хитро поглядывает на меня.

Спрашиваю: «Что будем делать?»

Юткевич: «Что хочешь».

«То есть как так!?!»

«А очень просто. Смысл сцены тебе должен быть ясен. Обстоятельства, сопутствующие этому эпизоду,— тоже. Поэтому делай, что хочешь. Ну, что ты растерялся? Представь себе, как мог себя вести Ленин, войдя впервые в эту камеру и услышав, как заперли за ним дверь. Ходи, оглядывай обстановку, снимай пиджак, расшнуровывай ботинки, ложись на кровать... Думай... Опять ходи... В общем — играй, что хочешь!»

Я продолжаю недоумевать: «А пленка? Как с метражом?»

«Это тебя не касается. О пленке не думай. Играй хоть целый час. Приготовились! Начали!»

Мне не оставалось ничего другого, как взять себя в руки и «нырнуть» в сцену.

И о, чудо! Как это ни парадоксально — попав в тюремную камеру, я почувствовал себя творчески раскрепощенным. Свободно и м п р о в и з и р о в а л!

Результатами съемки остался даже доволен.

Пишу об этом, не боясь показаться нескромным. Я и сейчас жалею, что из этой пробной сцены ничего не вошло в картину.

Импровизация, на которую, не без педагогической хитрости, натолкнул меня Юткевич, придала моему поведению непосредственность и первичность. Поступки, казалось, рождались тут же на глазах у зрителей.

Для меня это имело большое значение. Постараюсь объяснить — почему.

Если меня спросят, ощущаю ли я какую-либо разницу между тем, как я себя чувствовал, играя Ленина в «Человеке с ружьем», и вот сейчас, репетируя в фильме «Ленин в Польше», то отвечу я так: только теперь — спустя 25 лет! — я почувствовал, что начинаю освобождаться от скованности.

В связи с этим вспоминаю такой интересный случай.

И. Шлепянов собирался ставить у нас в Театре Революции пьесу А. Глобы «Пушкин». На главную роль прочили М. Астангова. Тот очень волновался, был неуверен в успешном исходе дела. Я понимал его: великих людей играть трудно и рискованно.

Он попросил меня пойти с ним и Шлепяновым к артисту Художественного театра Л. Леонидову, дабы добиться от него помощи при работе над ролью. Ему Астангов очень верил. Я охотно согласился, потому что в свою очередь питал к Леониду Мироновичу большие симпатии на почве общего с ним книголюбства.

И вот мы втроем у Л. Леонидова. Услышав нашу просьбу, он стал отказываться. Но Астангов толкал меня в бок и тихо шипел: «Уговаривай его!» Я старался вовсю. Сговорились на том, что Леонидов даст нам несколько консультаций. Не больше.

Думали пробыть у Леонидова около часа, а просидели четыре! И с удовольствием. Леонидов много говорил о театре, волновался, вращал своим знаменитым «пулевидным» глазом.

«А Пушкина,— внезапно сказал он,— надо играть проще простого. Проще простого! Вот вы сидите сейчас просто и естественно,— продолжал он, глядя на Астангова.— Поверьте мне, что так вот сидел и Пушкин. А попробуй только вам сказать: вы — Пушкин! И сразу рука подтянется как-то неестественно, посадка корпуса подправится, появится внутреннее напряжение и т. д. Ерунда будет!»

Такое замечание может относиться и к тем, кто играет Ленина. Как только актер подумает, что играет великого человека — гения, сразу, непроизвольно, охватит проклятое, ненужное напряжение! Надо освобождаться от него. Но добиться свободы не так-то легко! Даже очень трудно!

Вот Юткевич и помог мне овладеть тем, что так необходимо для исполнения образа — естественностью. Никогда не забуду этой удивительной кинопробы, когда вдруг услышал его команду: «Играй, что хочешь!»

Съемки начались в Закопане

Съемки наши начались в Закопане. Мы с Юткевичем жили в небольшом отеле «Гиевонт». Он стоял на перекрестке двух главных улиц. Жить было шумновато. В ресторане громыхал джаз. На улице тарахтели мотоциклы. Кавалеры — за рулем, а сзади, уцепившись, восседали их возлюбленные — так они ехали в горы. На головах — белые шлемы. Шикарно!

Я прошу телефонистку ежедневно будить меня в шесть утра. Спускаюсь вниз, в кавярну. Для публики она еще закрыта. Но свет не без добрых людей — мне уже приготовлен завтрак. Ем среди перевернутых столов и стульев — идет уборка. Пора ехать на съемку. Но сначала — грим. Наша дирекция сняла

«Ленин в Польше». В роли В. И. Ленина — М. Штраух

для гримерной и костюмерной школу, пустующую во время летних каникул.

Гримеры и костюмеры на местах, они приходят раньше — чтобы все подготовить. Приветствия, шутки... Понимают — для работы нужно бодрое настроение. Даже включают радио — звучит джаз! Его я имею в избытке. В гостинице с утра — джаз, в машине — джаз, гримируюсь — джаз, едем на съемку — шофер опять запускает джаз!

Вот я уже в кресле во власти В. Яковлева. Стараюсь не шевелиться. Чем дольше буду молчать и не двигаться, тем удобнее гримеру. Процедура длительная — не меньше двух часов. Главное — не думать все время о съемке, можно «перегореть». Но легко сказать — не думать! А как это сделать? Ведь мысли наползают сами. Как-то один врач, направляя меня в санаторий, напутствовал: «Отдыхайте. Не думайте о работе. Бродите бесцельно по лесу». Какая наивная рекомендация! Ее же выполнить невозможно!

Как помогают воспоминания

Снималась в Поронине такая сцена: Ленин едет с почты на велосипеде. Ему не терпится, он останавливается и, прислонившись к забору, просматривает свежий номер «Правды».

Сцена информационная. Как ее играть?

Помогли воспоминания Е. Драбкиной:

«Издание такой газеты было делом величайшей, исключительной трудности. Царское правительство восемь раз закрывало «Правду», конфисковывало ее номера, арестовывало и приговаривало к тюремному заключению ее редакторов. Но едва закрытая, «Правда» выходила вновь... Ленин не просто радовался «Правде», он буквально ликовал, видя ее успех».

И для меня эпизод после прочтения этих воспоминаний зажил как-то по-новому.

В Закопане

В Закопане мы пробыли целых два месяца. Здесь была база, откуда мы выезжали в разные местности для съемок натуры. Дом, где жил Ленин в Поронине, сейчас оказался настолько «стеснен» другими постройками, что пришлось заново делать его копию на более удобном месте для съемок.

Работа шла до какой-то степени «вслепую», потому что кинопленка отсылалась в Лодзь на проявку, и приходилось долго ждать, пока позитив большими порциями не возвратится к нам в Закопане. Заснятый материал смотрели с большим запозданием.

Тем не менее дело двигалось быстрее обычного, поскольку все снималось в немом варианте, без звука. Было даже как-то странно и непривычно, вроде бы у нас снова наступил период немого кино.

Ощущение такое — каждую сцену надо играть так, чтобы она была понятна без слов. Содержание должно доходить ясно и точно по мизансценам, жестам, всему поведению. Но, конечно, не по законам чистой пантомимы, где человеческое поведение подается, как некий эстрадный экстракт. У Юткевича был расчет, что когда на изображение «ляжет» слово, то возникнет синтез, тогда одно другому будет помогать даже в случаях несовпадения текста и действия.

Въезд в Краков

Сегодня вернулся со съемок в чудесном настроении. Снималась сцена приезда Ленина в Краков. Боже, откуда откопали такого извозчика?! Я пришел в восторг. Фаэтон, лошаденка — все допотопное. Не извозчик, а целая эпоха!

Возник вопрос, как расположиться в фаэтоне? Ленин, конечно, должен занять откидное сиденье, предоставив двум женщинам более удобные места. Хорошая подробность!

Я был в пальто и шляпе. А вечером после съемки вдруг спохватился: почему же не использовал котелок? Тот самый, в котором Ленин сфотографирован на Капри за шахматами. Мог же он с тех пор сохраниться? Черт возьми, как же я «прошляпил»! Такими деталями надо дорожить. Хотя котелок мог показаться и «чересчур»... Не знаю... Впрочем, это все бесплодные терзания, поскольку съемка уже позади.

Хорошо, что догадался прихватить на съемку зонтик! Удобно сидеть, опершись на него. Я себе представил, что это мог быть тот самый зонтик, который мы видели у Ленина в руках на стокгольмской фотографии 17-го года.

Потом подумал: сколько хлопот, а кто заметит такую деталь на экране? Кто заметит? Вероятно, найдется все же глазастый, зоркий зритель. Пусть он будет один из тысячи, но именно ради него — самого глазастого и внимательного — стоит потрудиться!

Как мог вести себя Ленин в таком эпизоде? Вспомнил свидетельство Крупской: «Ильич изучал живой Лондон. Он любил забираться на верх омнибуса и подолгу ездить по городу.... можно было наблюдать... не мало характерных сцен». Очевидно, и здесь Ленина надо показать оживленным, любознательным, впитывающим в себя впечатления от знакомства с новым городом.

Ленин переселяется в Краков из Парижа, чтобы быть поближе к России. Через пять лет он станет главой Советского правительства. А пока мы видим: вождь мирового пролетариата сидит на откидушке фаэтона... напротив — жена, ее мать... скромный багаж... лошаденка трусит ленивой рысцой... мимо проплывают картины древнего Кракова... Ленин едет навстречу своей судьбе... Начинается новый этап суровой эмигрантской жизни.

Интервью с Барбарой Мруклик

В гостиничный номер постучали. Вошла женщина: «Я из редакции варшавского журнала «Экран». Меня зовут Барбара Мруклик. Хочу взять у вас интервью».

Не считая себя специалистом по таким беседам, бываю рад возможности от них улизнуть. Но иногда что-то удерживает. В данном случае — наверное, все то же чувство ответственности перед образом: раз варшавяне хотят знать, как я понимаю свои задачи в таком

фильме, надо постараться удовлетворить их желания.

В о п р о с. Вы исполняете роль Ленина на экране не первый раз. Какими средствами вы создаете каждый раз живой, увлекательный образ?

Ну что на это ответишь?

Вероятно, тут дело не во мне, а в сценаристе и режиссере, которым удается находить новые интересные решения темы. Ведь если материал сценария не интересен, постановщику не удается найти нужную трактовку, то и актер, будь он семи пядей во лбу, ничем не поможет!

Так что своей жизненностью тот образ, который живет на экране, обязан прежде всего талантам Погодина и Юткевича, а теперь Габриловича и Юткевича. Обратите внимание — впервые Юткевич снял фильм о Ленине в 1938 году, второй раз — в 1958-м, наконец, теперь — в 1964 году, и ни разу себя не повторил. Мне это по душе. Я всегда бывал благодарен судьбе, когда она меня сводила с беспокойными художниками, вроде С. Эйзенштейна, В. Мейерхольда, В. Маяковского... А теперь вот с С. Юткевичем...

В о п р о с. Каким образом вы достигаете того, что человек, смотря на вас, никогда не думает о вашем гриме?

Вероятно, потому, что я работаю с превосходными гримерами — А. Анджаном и В. Яковлевым.

В о п р о с. Какой тип актера больше всего вам нравится?

Типы бывают разные, но прежде всего надо, чтобы человек был т а л а н т л и в!

Я лично люблю актеров, владеющих искусством п е р е в о п л о щ е н и я. К сожалению, их не так уж много. Во всяком случае меньше, чем хотелось бы. Куда больше актеров, поглощенных заботами самодемонстрации.

Однажды на киностудии я видел актера, который всячески противился, чтобы ему наклеили усы — он боялся, что публика его не узнает!

В о п р о с. А в чем заключается сущность современного актерского искусства?

Надо иметь талант и знать, куда его направить. Надо еще уметь дышать воздухом века, воздухом сегодняшнего дня...

Ну, а теперь разрешите мне в свою очередь задать вам вопрос: почему вы не спрашиваете о том, как нам работается в Польше?

Могу ответить: работается прекрасно. Я доволен всем, кроме закопанской погоды, которая ведет себя как капризная дама.

Идея совместных постановок, какой является фильм «Ленин в Польше», мне представляется очень полезной. В медицине существует термин о б м е н в е щ е с т в.

Такой обмен обязательно должен существовать и в искусстве между художниками разных стран, стоящих на общих идейно-творческих позициях...

Натурные съемки дают мне возможность побывать в удивительно красивых местах. Мы снимаем в предгорьях Татр, уже любовались Морским оком, долиной Костеляне, Мурзасихле...

Мы работаем рука об руку с группой польских кинематографистов, имеем возможность оценить их высокую профессиональную культуру...

Я рад также случаю встретиться перед киноаппаратом с талантливыми польскими актерами Э. Феттингом, Г. Люткевичем, К. Рудцким, Т. Фиевским и другими. Некоторые из них согласились сниматься в совсем небольших по объему ролях, чем, конечно, укрепили художественный ансамбль и цельность фильма...

Кстати, мне вспоминаются великолепные спектакли, которые довелось видеть на польской сцене.

В один из своих прошлых приездов я обнаружил на краковской сцене актера Антона Фертнера, того самого Антошу Фертнера, который на заре русской кинематографии участвовал в комических фильмах. Сильнейшее впечатление произвела постановка «Преступления и наказания» А. Ханушкевича, где он же играл главную роль.

Наконец, в театре «Атенеум» — «Когда цветут яблони»! Прекрасный спектакль! Он настолько интересно передает в песенной форме

историю Польши последних лет, что кажется неотъемлемой частью самой Варшавы и может быть включен в обозрение города как его достопримечательность...

Озвучание фильма

Приближалась пора озвучивать фильм. Все волновались —«быть или не быть» «внутреннему монологу» таких непомерных размеров, каким его задумал Юткевич?

Сергей Иосифович стал еще раз тщательно выверять весь текст. Из Москвы приехали сценарист Е. Габрилович, консультант ИМЛа В. Логинов и редактор «Мосфильма» Б. Кремнев. Все трое — удивительно симпатичные люди, знатоки своего дела. Работа протекала слаженно.

К тому времени Юткевич и я поселились под Варшавой в «Яблонна», загородном дворце, принадлежавшем ранее какой-то знатной персоне. Сейчас тут давались банкеты, сюда приезжали на «уик-энд» работники посольств, устраивались дипломатические приемы, даже свадьбы... Мы становились невольными свидетелями всех этих торжеств. Юткевич жил в доме, примыкавшем ко дворцу, а меня запихнули в мансарду дворца.

И вот каждое утро, к 10 часам, вышеназванное трио подкатывало к нам из города на микроавтобусе. Мы с Юткевичем неизменно восклицали: «Вот едет наш мозговой трест!» Одна комната пристройки превратилась в монтажную, там шла работа. Меня Юткевич от этого дела отключил, боясь, что потеряю свежесть восприятия текста. Но иногда я не выдерживал и все же заглядывал к ним.

Затем наш «мозговой трест» разъехался по домам, и наступил новый этап. Юткевич произвел вивисекцию — разрезал весь фильм на куски и стал каждый из них проверять на экране монтажного стола: как «вяжется» установленный текст с изображением? Тут он подключил и меня. Вместе примеряли, прилаживали, подгоняли текст. Юткевичу помогали Л. Охрименко и монтажница «Мосфильма» К. Алеева. Работа кропотливая... Наконец и она позади.

Наступил решающий момент самого озвучания. Мы замерли в ожидании. Вероятно, так бывает у изобретателей и конструкторов — проверка на прочность, выдержит мост или нет? Взлетит самолет или нет? Угаданы ли пропорции? Верен ли расчет? Так сейчас и у нас: «ляжет» ли весь этот супермонолог на изображение? Будет ли слушаться, смотреться?

●

Целых двенадцать дней провел я в душной кабине. Как всегда, мучился, когда отбирались дубли. Казалось, отбирается не лучший... Юткевич тоже изрядно волнуется: во время озвучания начинает сам неожиданно пробовать свой собственный голос — делает упражнения: «Ма-мама, ма-мама...» Как будто ему сейчас записывать текст!

Забегаю вперед и хочу рассказать, как меня озадачили мои коллеги — польские и французские актеры: они озвучили фильм в два-три дня! Что за чертовщина — неужели их техника нам недоступна? Почему они так легко справлялись с тем, что мне давалось с трудом? Разгадка пришла позже, когда я увидел наш фильм во французском варианте. Стало ясно, они не п р о и г р а л и Ленина, а п р о ч и т а л и текст в дикторской манере. Это разница. Думаю, что этим фильму наносился существенный урон.

●

Казалось, мы трудимся над партитурой большого симфонического произведения. Надо было находить верные ритмы и верную тональность кусков. Нужно было развивать в себе интонационно-смысловое снайперство.

Но вот наконец Юткевич наложил фонограмму на изображение. После первого же прослушивания я снова бросился писать письмо. Все мои замечания по отношению к самому себе сводились к одному — очень хотелось активизировать свою линию. К счастью, мои ощущения совпали с желаниями самого Юткевича, и мы постарались все это исправить при дозаписи и перезаписи кусков

По поводу моих писем к С. Юткевичу

Когда я писал свои письма Сергею Иосифовичу, то отлично сознавал, что все время нахожусь как бы на грани дозволенного. В самом деле: что это я, актер, беспрерывно лезу со своими советами к режиссеру? Как будто меня кто-то просит об этом, как будто я знаю больше всех, как будто другие не озабочены качеством фильма и т. д. и т. п.

Но я еще раз уверяю, что писал все письма из самых благих побуждений. Повторяю: с Эйзенштейном во время работы мы тоже все подробно обсуждали вместе. Таков был наш трудовой режим. Только обходились без писем. А сейчас мне даже жаль, что их не было.

●

Так ли уж плохо предаваться придирчивым спорам и обсуждениям?

«Все подвергай сомнению» — этот девиз философа Декарта был любимым лозунгом в жизни Маркса.

«Подвергай сомнению», значит — думай!

На востоке говорят: «Думать — это значит спорить с самим собой».

Диалектическое мышление, согласно Гегелю, включает в себя разумную дозу сомнения, которая не дает научным положениям застыть, окаменеть, превратиться в догму.

Знаменитый физик Бор учил молодых теоретиков не только находить правильные ответы, он учил сомнениям, сомнениям, без которых нет поиска. А наука — это поиск.

Но Бор не был склонен проповедовать такую «свободу мышления», которая приводит к бесконечным сомнениям и бесплодным рассуждениям. Он часто повторял призыв Фарадея: «Работать, завершать, обнародовать».

Признаюсь, все эти цитаты я наготовил для самозащиты, чтобы оправдаться перед Юткевичем, на случай, если он начнет вдруг на меня обижаться и нападать.

К счастью, мне их в ход пускать не пришлось.

В порядке самокритики признаюсь, что я, вероятно, иногда пересаливал со своими сомнениями и переходил границы дозволенного. Но что поделаешь, я действительно с трудом переношу себя на экране. Дело доходит до психоза. Однажды, в Закопане, во время просмотра отснятого материала я вел себя так, что заработал потом домашнее назидание: «Слушай, с тобой рядом невозможно сидеть. Ты все время стонешь и ерзаешь. Смотри спокойно, делово. Потом все обсудим».

Юткевич знал о всех этих моих аномалиях и терпеливо переносил их. Тем более я не имел права распускать себя и зарабатывать репутацию «несносного актера». Понимал, что нельзя бесконечно сомневаться и спорить, заниматься «самоедством». Надо идти навстречу воле режиссера. Видит бог, я старался следовать и этому принципу! В общем — всякое бывало!

●

Наступил день официальной сдачи фильма. В просмотровом зале собрались руководство польской кинематографии и наша группа. Из Москвы прилетели представители Кинокомитета и дирекции «Мосфильма». Приехал польский министр культуры. Фильм был просмотрен и после обсуждения принят без поправок. Все поздравляли Юткевича с большим успехом.

Но Сергея Иосифовича это не успокоило, он продолжал вносить поправки, доозвучивал фильм, доводил его до необходимой кондиции.

III. БУДЕМ БЕРЕЧЬ ОБРАЗ!

Зрители задают вопросы

Зрители очень интересуются нашей работой. Вопросы, письма так и сыплятся! Это радует. Зрительскую и читательскую активность испытывают на себе не только актеры, но и редакции, писатели... Иногда даже удивляешься — откуда у нашего пытливого потребителя духовных ценностей столько энергии и свободного времени?!

Съемки еще не кончены, а уже допытываются: «Как получится фильм?» О боже, разве

С. Юткевич и М. Штраух во время съемок

можно так спрашивать?! Это все равно, что узнавать у носящей матери — какой будет ребенок? Мама, конечно, хочет, чтобы дитя получилось самое лучшее на свете! Вот и мы того же хотим.

«Играл ли я что-нибудь кроме Ленина?» Тороплюсь ответить: конечно! Ленин — моя главная роль, но не единственная. Играю людей самых разных — плохих и хороших. Ведь я актер характерный, поэтому задания получаю самые неожиданные.

Из общего потока вопросов зрителей хотелось бы выделить еще один: трудно ли играть роль Ленина?

Отвечаю: играть трудно. Казалось бы, на сей вопрос я уже ответил всем ходом размышлений в предыдущих главах, однако меня подмывает сказать еще несколько слов. Наша профессия часто воспринимается облегченно, как приносящая актеру сплошную радость и удовольствие. Актеры на сцене играют. Но ведь дети тоже играют. Значит и у нас это что-то вроде забавы.

Если актер приедет лечиться в санаторий, его обязательно попросят выступить, развлечь отдыхающих. И добавят: «Ну что вам стоит?»... Ах, до чего мне не нравится эта присказка! Если там же будет отдыхать, предположим, сапожник — вряд ли кому в голову придет просить его начать всем шить тапочки!

Мне однажды, приглашая играть Ленина, сказали: «Ведь роль у вас сделана — что вам стоит».

Играть Ленина трудно, но вот до какой степени трудно — мало кто себе представляет. Боюсь, даже сами кинорежиссеры этого не знают.

Приступаешь к работе и сразу объявляешь себя «на военном положении». Устанавливаешь жесткий режим. Запираешься на все замки. Отрешаешься от всего, что мешает. Всю волю, все нервы — в кулак!

Конечно, каждая человеческая работа таит в себе свои трудности, но у нас они специфичны.

В театре работа протекает более цельно и слаженно. На киносъемках условия таковы, что к ним трудно привыкнуть.

Однажды на кинофабрике нужно было заснять живых соловьев. И чтоб они пели. Куда там! Соловьи не выдерживали царящей вокруг суматохи: одна за другой птахи падали замертво, сраженные светом, жаром и шумом съемочного павильона!

Обстановка действительно неуютная, мало располагающая к творчеству. Поэтому нам необходимы выносливость, выдержка, долготерпенье, живучесть...

И что меня всегда угнетает, на киносъемках работа все время дробится. Сначала могут заснять ваши похороны, а потом — свадьбу. И каждую сцену надо играть целиком, а затем еще в «ампутированном» виде — средними и крупными планами.

А процесс «озвучания»? Засняли мы большой монолог в Горках на натуре. Но фонограмма оказалась испорченной «посторонними звуками»: то пролетел самолет, то промычала корова... И вот вы должны «расщеплять-ся»: озвучивать текст укороченными кусками, сохранять его общее дыхание и одновременно следить за синхронностью своей собственной речи.

На самой съемке получаешь много разных заданий. От режиссера, потом еще от оператора, от звукооператора, от гримера... От такого множества распоряжений, просьб, пожеланий, советов — часто противоречивых — порой голова идет кругом. Как видите, сниматься не так уж легко. А когда речь идет об образе Ленина — то особенно трудно.

И все же — сколько бы я ни описывал всякие сверхтрудности наших киносъемок, считаю это время для себя счастливым! Вот теперь сами и решайте — трудно работать над образом Ленина или нет?

●

Актер получает роль Ленина и тема, содержание образа охватывает, как пламя. В душе кипит и клокочет вулкан — да не сочтется такое сравнение актерской выспренностью. Кажется, вдохнул в себя целый мир. Сердце становится очень большим, будто вместило в себя горе и радости многих людей. Настрой чувств совершенно особый. Удивительный.

Высоковольтное творческое напряжение!

Пять и шестьсот

Мое повествование подошло к концу. Пора подводить черту. Еще раз пытаюсь мысленно проследить движение ленинской темы на театре. Поражают две цифры — 5 и 600.

Помните, в 1937 году в театрах Советского Союза п я т ь актеров получили персональное разрешение исполнять роль Ленина. А сейчас, когда пишутся эти строки, число театральных исполнителей перевалило цифру шестьсот!

Пять и шестьсот!

Статистика дело полезное. Дает пищу для размышлений.

Исполнение образа Ленина в театрах приняло массовый характер. Каждый город, каждый театр хочет иметь свой «ленинский спектакль». Пьесы с образом Ильича могут теперь видеть тысячи зрителей многих городов Союза, и это хорошо. Но вместе с тем стало возникать опасение — не влияет ли такой размах на качество спектаклей? Не снижается ли требовательность к исполнителям? Не ослабевает ли контроль? Стоит вспомнить, через какое критическое горнило пропускались в 1937 году наши первые спектакли! Среди принимавших были люди, лично знавшие Ленина. Приходила Н. К. Крупская — высший судья. Создавалась атмосфера предельной ответственности. Ее надо сохранять и теперь.

Однажды я услышал мнение, что мне неудобно высказываться о других исполнителях образа Ленина. Вроде бы объективным быть не смогу и потому обречен на предвзятость.

Так ли это?

Я, например, с великим интересом и даже с жадностью прислушиваюсь: что говорят о моих работах не только знавшие лично Ленина, не только профессиональные критики, не только зрители, но и все причастные к ле-

нинской теме — актеры, скульпторы, художники, графики, писатели.

А как же иначе!

Создание образа Ленина — наше о б щ е е дело, за него мы все в ответе.

Требования не должны снижаться!

Поэтому давайте сообща беречь образ Ленина в искусстве!

Заботу о правдивом отображении образа Ленина проявляют многие. В журналах, газетах появляются статьи критиков, искусствоведов, историков. Заголовки тревожные:

«Об ответственности при создании образа Ленина».

«За правдивое освещение жизни и деятельности Ленина».

«Быть верным правде».

«Об ответственности и чувстве долга».

«Ответственность перед историей».

«С позиций высшей требовательности».

«Требовательность нужна десятикратная».

Видите, как все волнуются за судьбу ленинианы в искусстве, как близко принимают к сердцу эту тему. Будем волноваться и мы!

Интерес к ленинской теме велик, но иной раз удовлетворение его принимает спорные формы.

Приходится наблюдать, как в пьесу или сценарий образ вводится без достаточной внутренней необходимости. Однажды мне принесли сценарий «Карл Либкнехт», где был эпизод встречи героя фильма с Лениным. Неинтересный, бледный эпизод! Ильич здоровается с Либкнехтом, хвалит газету «Роте фане». И все.

Оказалось, что встречи такой в действительности не было! Но авторам сценария очень хотелось ее изобразить и тем как бы возвысить образ своего героя. Я уже писал, что «служебно-информационный» характер образ Ленина нес и в таких хороших фильмах, как «Выборгская сторона», «Его звали Сухэ-Батор», «Коммунист»... Вероятно, в этих случаях уместнее применять «прием отражения». Вот два отличных примера такого отражения. В театре — «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, когда Васька Окорок объясняет пленному американцу, кто такой Ленин. В кино — «Депутат Балтики», когда профессор Полежаев после телефонного разговора с Лениным в приподнятом настроении вдруг начинает включать полный свет в квартире. Волнующие сцены!

Интересно вспомнить, что К. Станиславский воспротивился попытке показать в спектакле «Земля» эпизодическую встречу крестьянина с Лениным. Он сказал: «Портретным сходством тут не отделаешься, нужно полное и глубокое проникновение в мысли Ленина».

Мы должны испытывать беспокойство и тогда, когда актер в г р и м е играет ленинские сцены на концертной эстраде. Спрос велик — вот они и торопятся с одного выступления на другое с наклейками в кармане. Немыслимое дело!

Однажды мне позвонили из райкома комсомола. «Пожалуйста, загримируйтесь под Ленина и приезжайте к нам на собрание».— «Зачем?» — «Вы выйдете на сцену, а мы отчитаемся в нашей работе».— «Что же будет дальше?» — «Вы нас похвалите за это». Что-то даже трогательное послышалось мне в этой полудетской наивной затее, но разве можно потакать таким желаниям?

Говорят, были попытки водрузить загримированного под Ленина актера на грузовик во время праздничной демонстрации. Этому даже не хочется верить!

Профанация образа подстерегает нас в самых неожиданных случаях.

Все мы не однажды видели позолоченные или посеребренные статуи Ленина, стоящего в напряженно-неестественной позе где-нибудь на клумбе сквера или около дома отдыха. Памятники эти, несомненно, с е р и й н о г о п р о и з в о д с т в а и, очевидно, кем-то просматриваются, обсуждаются, принимаются, оплачиваются и, наконец, устанавливаются на всенародное обозрение! Но ведь это же чаще всего оборачивается дискредитацией великой темы. Неужели и тут надо стыдливо помалкивать?

Нет, давайте все-таки критиковать друг друга — так будет лучше для дела. Нам необ-

ходим живой и квалифицированный обмен мнениями по поводу всего нового, что появляется в ленинпане — будь то фильм или живопись, повесть или спектакль...

Сужу по себе. В самом деле, мне же интересно знать, что думает о моих работах, ну, скажем, Е. Кибрик? Или П. Васильев? Н. Жуков в свое время помогал по образу Маркса, но вот ленинскую тему мы с ним ни разу не обсуждали. А нам ведь было что сказать друг другу! Ставлю себе это в упрек!

«Перевоплощайтесь!»

Как-то прочел я признание одного польского актера, игравшего роль Ленина:

«Выхода не было, надо было отказаться от внешнего подобия. И это было моим счастьем. Ведь Ленин почти на каждом снимке, на каждом портрете — другой».

Я так и ахнул! Какое же тут может быть счастье?!

Хорошо, что не все актеры так думают. А. Крамов, исполнявший роль Ленина в Харькове, писал так:

«...И конечно, нельзя отделять внешнее от внутреннего. Это должно идти вместе, параллельно. Нельзя раньше думать о гриме, потом о содержании или, наоборот, раньше о содержании, потом о гриме — все должно идти вместе, гармонично, и одно должно помогать другому».

Стремиться к наибольшему портретному сходству, конечно, нужно. Если этого достичь не удается, то одно из двух: либо зритель отвергнет образ, либо уйдет драгоценное сценическое время, пока он «привыкнет» к недостаточно похожему Ленину.

Внешняя характерность должна находиться в полном соответствии с внутренней сущностью образа. Нельзя пренебрегать ни одной из этих одинаково важных сторон построения роли.

Как это ни странно, но даже у критиков приходится читать высказывания, будто актер должен сосредоточить свое внимание на внутренней сути образа, а внешняя сторона — это вроде бы дело вторичное, оно «образуется» само собой. Ничего само не образуется!

Актер должен владеть искусством перевоплощения не только внутреннего, но и внешнего. С некоторых пор у нас вспыхнула «мода» пренебрегать важнейшей проблемой пластической лепки образа. Некоторые актеры с изрядной дозой самодовольства играют из пьесы в пьесу самих себя. Получается, как говаривал Эйзенштейн — безóбразно и безобрáзно! Перевоплощение это в ы с ш а я ступень актерского мастерства. К сожалению, не все до нее добираются. Надо, чтоб появилась обстоятельная статья с энергичным названием «Перевоплощайтесь!». Надо, чтобы критики наши своим авторитетным словом навели порядок в данном вопросе.

Немного о критике

Один критик пишет так:

«...Проблема внешнего правдоподобия была в ту пору относительно, может быть, так же важна, как проблема внутренней правды».

Не пойму, зачем делать подобные утверждения?

Или еще:

«В этих первых пьесах и спектаклях о Ленине и драматурги и актеры еще были активно озабочены внешним портретным сходством сценического образа с Ильичем. Точнее, это портретное сходство поначалу казалось одним из залогов успеха... Правда мысли, логика поступков определялись на данном этапе внешней схожестью, ленинский облик рождал ленинскую мысль...»

Во-первых, почему надо думать, что мы, первые исполнители, были «е щ е активно озабочены портретным сходством?» Конечно, были озабочены, а как же иначе? Но почему «е щ е озабочены»? Значит потом освободились от этих забот?

Во-вторых, почему надо считать, что нахождение внешнего сходства было нашей главной и единственной заботой?

По-моему, все здесь сказано неточно!

Об исполнении роли Ленина в спектакле театра им. Станиславского «Шестое июля» читаю следующее:

«Пусть не все удалось актеру, важна тен-

денция поисков: он не очень-то стремится к сценическому портрету, хочет идти к правде характера не по линии психологии, не через пластические детали, а более прямым путем — публицистически обнажая ленинскую мысль».

В похвалу или в упрек это сказано критиком? Похоже, что с одобрением.

«...Он не очень-то стремится к сценическому портрету...»

Но что ж тут хорошего, если актер даже не стремится к сценическому портрету?! И почему автор статьи так уверен, что актер не стремится? Он что, говорил с ним, а тот ему ответил: «Я не очень-то»?

«...Хочет идти к правде характера не по линии психологии...»

А как же?

И «не через пластические детали...» А как же?

Оказывается, у актера может быть третий, «более прямой путь». Какой же?

«Публицистическое обнажение ленинской мысли».

Но если такой путь существует, то почему он противопоставляется «линии психологии»? Разве публицистика лишена психологии?

После этих утверждений можно ли себе представить, как играл актер? Думаю, что нет. Хотя дело тут, конечно, не только в описании игры актера. Здесь не очень понятна прежде всего методология авторских рассуждений.

А вот другой критик, положительно отзываясь об игре актера в фильме «На одной планете», пишет, что Ленин получился там «совсем не кабинетный. Уверенный в людях. Не быстрый, не спешащий. Часто сосредоточенный. Но какой-то «шустрый» внутренне. Где-то строгий до сухости. Холодно иронический. А то вдруг отчаянно лукавый, «оч-чень себе на уме».

Странные, не правда ли, определения? Применительно к Л е н и н у?

Но критик считает, что в целом фильм получился «концептуальный». Из его слов трудно понять, каким получился фильм и как сыгран сам образ.

Да не покажутся эти примеры мелкими булавочными уколами, брюзгливыми придирками. Хочется, чтоб все было на высоком уровне тех требований и надежд, что мы предъявляем критике, придавая ей первостепенное значение. Ее роль велика. Она помогает разбираться в сложных явлениях искусства. Конечно, не все всегда идет гладко. Но отдельные осечки отнюдь не умаляют большого значения критической мысли.

В ожидании «великого художника»

Луначарский, подвергая анализу прижизненные натурные портреты Ленина (а их создавали многие крупные художники), считал, что современники не способны полностью отразить этот многосложный образ, а могут зафиксировать лишь «отдельные блики», «отдельные аккорды», как бы подготовляя материал для синтетического образа, который будет позднее создан «великим художником»... «Всякий портрет, данный в стихотворении, в рассказе, может быть очень острым, талантливым и верным наброском,— но только наброском» — как видите, о сценическом воплощении тогда и речи не было.

Да, пожалуй, что так. Меня и сейчас не покидает ощущение, хотя с того времени, когда Луначарский писал вышеприведенные строки, немало было сделано, что придет время, когда возникнет счастливое сочетание конгениальных творцов — автора, режиссера, актера — им посчастливится на удивление людям сотворить великий образ Ленина во всей его мощи!

А пока...

А пока будем верить, что и наши творческие усилия не пропадут даром. Работу, проделанную всеми нами, исполнителями образа В. И. Ленина, я ощущаю воистину как коллективную, за которую в ответе мы все вместе. Верю, что будущее поколение художников подхватит наш опыт, доведет его до совершенства, и образ Ленина засверкает — так Маркс советовал изображать политических вождей в искусстве — суровыми рембрандтовскими красками и непременно во всей их жизненной яркости.

Леонид Косматов

Верность призванию

К 75-летию Г. Л. Рошаля и 70-летию В. П. Строевой

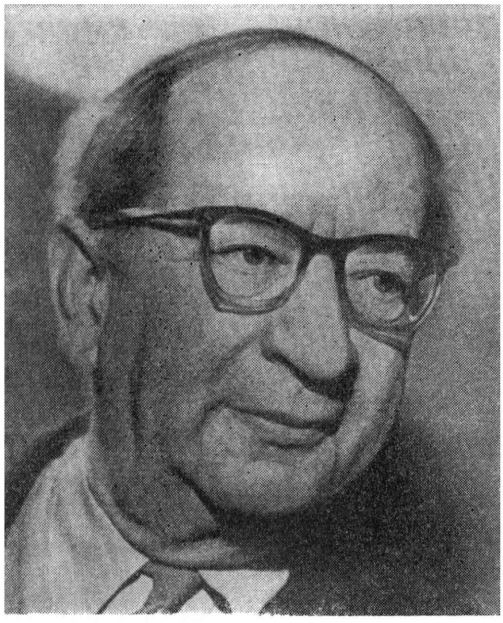
Мне предложили рассказать на страницах журнала о моих больших друзьях, замечательных режиссерах, людях доброты необычайной!.. Первое, что захотелось сделать мне,— это отказаться: ведь было предложено дать эссе всего лишь на несколько страничек текста на машинке!.. Рассказать о народном артисте СССР Григории Львовиче Рошале и народной артистке РСФСР Вере Павловне Строевой так коротко мне показалось совершенно невозможным: не получится ли скороговорка и только? Ведь так трудно бегло обозреть вместе отснятые нами фильмы, нашу многолетнюю творческую дружбу, рассказать в немногих словах об особенностях режиссерского искусства Рошаля и Строевой, о методе их работы над фильмом в целом, о своеобразных принципах работы с актерами...

И мало того, ведь если говорить о таких признанных художниках экрана, как Рошаль и Строева, то нельзя говорить об их творчестве изолированно от тех долгих и нелегких путей, которые привели этих режиссеров к высотам мастерства. Поэтому мне показалось необходимым сделать некоторые, пусть краткие экскурсы в прошлое любимой и уважаемой в нашем кино режиссерской семьи, чтобы вспомнить их старты в искусстве, обозначить через их образы вехи биографии целого поколения...

Григорий Львович всегда с большой теплотой вспоминает то внимание, которое оказал ему в первые годы революции нарком просвещения Анатолий Васильевич Луначарский. Увидев однажды в Кисловодске спектакль студии Рошаля, он угадал в юноше-режиссере талант и перевел его вместе со всей студией в Москву. Здесь началась напряженная творческая работа, вдохновенная, исполненная дерзаний и поисков театрально-педагогическая деятельность. На многое, представлявшееся необъятным, хватало сил, времени, молодого задора. Он был «един во многих лицах»: председатель художественного совета Главного управления социального воспитания детей при Наркомпросе, руководитель мастерской Педагогического театра; студент Высших режиссерских мастерских Всеволода Эмильевича Мейерхольда...

И вот — 1926 год: на Третьей госкинофабрике снимается фильм «Господа Скотинины». Сценарий написан Серафимой Рошаль и Верой Строевой по «Недорослю» Фонвизина. Редактором же сценария и фильма был Анатолий Васильевич Луначарский... В 1927 году «Господа Скотинины» — первый фильм Рошаля — вышли на экраны. В нем снималась знаменитая русская актриса Варвара Осиповна Массалитинова, которая так по-доброму отнеслась к дебюту начинающего кинорежиссера...

Дальше один за другим выходят новые фильмы Рошаля, поставленные в период Великого Немого; среди них: «Его превосходительство», «Саламандра», «Две женщины», «Человек из местечка». По своему содержанию, жанровым признакам, степени художественного совершенства это были ленты разные. Но неизменным во всех них был высокий уровень актерских работ, слаженный коллектив, гармоническое сочетание воли режиссера с индивидуальностью каждого актера. Ориги-



нальностью режиссерского почерка были отмечены и немые картины Веры Строевой — «Право отцов», «Человек без футляра».

С приходом звука в кинематограф с особой силой сказалось главное в даровании Рошаля и Строевой: их несравненная способность довести до высшей точки мастерство актера... И удивительное дело — уже с первого своего звукового фильма Рошаль и Строева, имевшие богатый опыт театральных постановок, сумели избежать «театральщины». Достижения же кинематографической формы эпохи Великого Немого были ими прекрасно трансформированы и преломлены в новом искусстве звукового фильма.

Дебют Григория Львовича вместе с Верой Павловной в звуковом кино был превосходен: фильм «Петербургская ночь», поставленный по мотивам произведений Ф. Достоевского, получил мировое признание и справедливо считается одним из лучших в ряду экранизаций тридцатых годов. Здесь удачно все: актерское мастерство (Б. Добронравов, А. Горюнов, Л. Орлова, К. Тарасова, И. Кудрявцев), музыка Д. Кабалевского, изобразительное решение выдающегося кинооператора Д. Фельдмана, декорации талантливого И. Шпинеля. Волей режиссеров все эти компоненты были сведены к единой гармонической форме, объединены единством сильного и глубокого замысла.

Первой работой, которую я сделал в «семействе Рошалей», была картина Веры Строевой «Поколение победителей».

В этом фильме Вера Павловна собрала блестящий актерский состав, работать с которым доставляло истинную и глубокую радость. Подумать только: в одном фильме играли Вера Марецкая, Борис Щукин, Мария Синельникова, Николай Хмелев, Николай Плотников, Ксения Тарасова, Анатолий Горюнов, Осип Абдулов! Настоящее созвездие...

Мне всегда нравилось присутствовать на репетициях Григория Львовича с актерами — даже в «застольном» периоде, когда только намечаются черты будущего образа. Нравилось наблюдать, какой тонкости психологического рисунка добивался от исполнителей Рошаль, как деликатно и вместе с тем уверенно и точно он создавал ансамбль, «вставляя» каждого артиста в канву своего генерального режиссерского замысла.

В этих репетициях всегда сказывалась важнейшая особенность таланта Рошаля — его способность глубоко проникать в тайны человеческой психологии, сказывался его педагогический дар.

Актеры у Рошаля, впрочем так же как и у Строевой, никогда не повторяют себя из фильма в фильм. Стоит привести примеры, чтобы убедиться в точности этого утверждения. Возьмем хотя бы творческую биографию Руфины Нифонтовой, которая была приглашена на главную роль Насти в фильме «Вольница». Еще будучи студенткой актерской мастерской ВГИКа, Нифонтова под руководством Рошаля создала в том фильме замечательный образ деревенской женщины. А в трилогии «Хождение по мукам» сыграла роль другого плана, с большой убедительностью прожила на экране жизнь Кати Смоковниковой, пришедшей в революцию интеллигентки.

Примерно то же произошло и с А. Борисо-

вым в период работы Григория Львовича в Ленинграде. Почти сразу же за ролью академика Павлова в одноименном фильме Борисов создал не менее яркий и значительный образ композитора Мусоргского.

Мне кажется, что главная тема творчества Г. Рошаля — это поэтическое раскрытие человеческой души, которая крепнет, развивается и раскрепощается в борьбе против духовного угнетения. На этой теме построены у него прежде всего наиболее привлекательные женские образы: Настенька, Катя и Даша Смоковниковы, Агриппина Чебрец, Катрин Миллер и Матушка Пишо... Иногда герои Рошаля гибнут в неравной борьбе с темными силами, как Бертольд Оппенгейм, но никогда они не сдаются, не капитулируют. Всегда они борются до конца, так как боролись герои на баррикадах Коммуны в знаменитом фильме Рошаля «Зори Парижа».

Мне кажется также, что сам Рошаль отлично понимает, что наиболее благоприятной почвой для раскрытия человеческой личности в таких параметрах, для показа моментов ее расцвета оказывается революционная ситуация в жизни общества. Парижская Коммуна, предреволюционная Россия, Великий Октябрь, гражданская война, революционные события в Западной Европе середины прошлого столетия — эти «звездные часы» человечества не случайно, думается мне, вызвали к себе такое пристальное внимание со стороны Григория Львовича Рошаля. Верностью историко-революционной тематике отмечены и лучшие работы Веры Павловны Строевой, в число которых в последние годы вошли двухсерийная эпопея «Мы — русский народ» (по Вс. Вишневскому) и фильм об октябрьских боях 1917 года в Москве — «Сердце России».

В свое время, долгие годы руководя (совместно с Ю. Геника) режиссерской мастерской ВГИКа, Григорий Львович дал путевку в кино успешно работающим сейчас режиссерам Михаилу Богину, Али Хамраеву, Эмилю Лотяну, Павлу Любимову, Армену Манаряну и многим другим... А сейчас в Московском институте культуры на факультете культурно-просветительской работы Григорий Львович готовит большую группу режиссеров-руководителей для любительских киностудий.

В заключение хотелось бы сказать об одном, как мне кажется, вполне логическом следствии творческого «кредо» этого замечательного режиссера — он вновь обратился к театру, поставив спектакль «Гроза» в Театре киноактера.

Доброе сердце, безмерная доброта и любовь к людям давно уже привели Григория Львовича в кинолюбительское движение, которому он вот уже столько лет отдает все силы своей щедрой и отзывчивой души. Но это особая тема, которая выходит за скромные рамки статьи, посвященной славному творческому пути двух талантливых режиссеров — Веры Павловны Строевой и Григория Львовича Рошаля. Им, я уверен, еще предстоят большие свершения в том деле, которому они посвятили свою жизнь: в советском художественном кинематографе.

Л. Рошаль

Внутренним взором

Заметки о конкурсе короткометражных картин VIII МКФ в Москве

Короткометражный фестиваль, проходя свой длинный путь, буквально обрушивает на вас стремительный и безостановочный поток фактов. Холодное спокойствие снежной Гренландии и буйство цветущих тропиков, восхождение на горную вершину и исследование морского дна, загрязненный воздух крупнейших городов мира и ставшее наконец чистым небо Вьетнама, труд людей, обретших свободу, и борьба людей за право на труд, птицы, парящие в полете, и паучки, неутомимо плетущие свои сети, памятники ушедших цивилизаций и изощренные образцы современной архитектуры, творения великих художников и изделия безвестных народных умельцев, неповторимость индивидуальных человеческих характеров и сближение народов в процессе борьбы за мир и социальный прогресс. Различие языков, несхожесть обычаев, разнообразие творческих приемов и технической оснащенности. Цветные фильмы сменяются черно-белыми, широкоэкранные — узкопленочными, документальные — игровыми, игровые — научными. И снова — факты, факты, факты...

Времена меняют человеческие пристрастия. Однако стремление к документальному познанию жизни, подлинных фактов, не разыгранных актерами и не обставленных пусть даже самыми искушенными бутафорами, желание воочию увидеть события, свидетелем которых ты в действительности не был и не мог быть,— все это вот уже на протяжении многих десятилетий (скорее всего, начиная с первого же люмьеровского сеанса) остается устойчивой привязанностью людей.

И фестивальный экран не обманывает наших надежд, хотя его пространство, разумеется, заполняют факты, отнюдь не одинаковые по силе своего смыслового и эмоционального воздействия. В программе каждого фестиваля всегда бывает немало картин, под крышу которых собираются факты, уводящие нас в мир легкой беззаботности и приятной тишины, в мир, где действительность похожа на грезы, а грезы облачаются в красочные одежды действительности. Вы попадаете в край сладкой сказочной мечты не оттого, что факты — не достоверны. Но их так подобрали. Новозеландский режиссер К. Фрезер нашел этому краю, обычно воссоздающемуся на экране во всеоружии киносредств и при участии кинематографистов, прекрасно владеющих своим ремеслом, на редкость удачное имя — «чистая страна». Он так и назвал свой рассказ о Новой Зеландии, ее заповедниках. Вместе с оператором М. Баррибалем, краспво снявшим нетронутые уголки, национальные парки с их неиспорченной природой, он сумел доказать это. Наверное, у страны есть свои сложности, свои проблемы. Но это, как говорится, для другого фильма, во всяком случае, не для туристского кинопроспекта о «чистой стране». Так что спешите, спешите, спешите, вкрадчиво нашептывает экран, в страну грез, сказочной красоты, где вы отдохнете от суеты привычной жизни и забудете о своих повседневных заботах.

Картин, мягко, но настойчиво оберегающих нас от этих забот, как я уже сказал, встречается немало в фестивальной программе, и к их числу относятся не только фильмы, сделанные в жанре рекламного проспекта

для тех, кто еще не решил, как провести свой досуг.

В американской ленте «Соло» М. Хувера рассказывается о восхождении в одиночку на горную вершину. Герой картины проделывает это с уверенным умением, можно даже сказать, с лихостью, а авторы фильма с неменьшей уверенностью и, тоже можно сказать, с лихостью снимают это на цветную пленку превосходного качества. Впрочем, однажды, сделав неверный шаг, герой повисает над пропастью, в кровь ободрав ногу о скалу.

Но лишь только однажды и, кажется, главным образом для того, чтобы мы полнее ощутили захватывающий дух драматизм этого в высшей степени рискованного сольного восхождения. В остальном же он его совершает, как было отмечено, с великолепным знанием дела, да еще к тому же в иссушенной ветрами и солнцем расщелине одной из скал он находит маленького лягушонка, которого прячет в карман своего альпинистского костюма, а, спустившись вниз, выпускает его в ручей, что, естественно, с неоспоримостью свидетельствует о добром сердце этого бесстрашного человека.

Мило, прелестно, очаровательно!..

Столь же мило и прелестно, как и очаровательные виды девственной новозеландской природы. Картины сделаны по-разному и о разном. Американская лента, претендующая на поэтическую символику, по своей стилистике, естественно, отличается от обычного туристского кинопроспекта. И тем не менее картины отмечены свойством, которое эти и им подобные фильмы сближает: в них факты, характеризующие те или иные сложности жизненных явлений, подменены фактором зрелищности.

Не будем спешить с упреком. Хотя бы потому, что фильмам, обращающимся к серьезным фактам человеческого существования, порой как раз и недостает именно этого фактора зрелищности.

И все же...

И все же зритель, поначалу не без удовольствия погружаясь в мир ярких соцветий, острых ракурсов, головокружительных панорам (особенно хорошо удающихся, конечно же, с вертолета), уже в следующее мгновение старается найти на экране и нечто иное, нечто выходящее за пределы лишь внешне видимого, за пределы пусть красочного, но поверхностного скольжения по туристским и прочим тропам Земли. Скорее всего от того, что он слишком хорошо научился понимать: такой кинематографический у х о д от повседневных жизненных проблем никогда не оказывается в ы х о д о м из них. Поэтому он настороженно встречает фильм режиссера Р. Добжинского «Добро пожаловать в Чимботе!», представленный ООН и кинематографистами Польши, — само название с ходу настраивает на очередное рекламное зрелище. И с тем большим интересом он смотрит этот фильм, когда выясняется, что у него совсем иная цель. Рассказывая о трудностях, которые возникают в Перу в связи с миграцией бедного, неимущего населения, о сложностях, вызванных необходимостью срочной перестройки и перепланировки городов, картина призывает принять участие в решении этой жизненно важной для страны проблемы специалистов из разных государств мира. А потому: «Добро пожаловать в Чимботе!» — призывает экран.

Вот также поначалу кажется, что и финская картина «Свеаборг» станет еще одной киноэкскурсией к месту туристского паломничества — крепости, выстроенной более двухсот лет назад. И режиссер А. Пьеппо не спешит рассеять наши предчувствия. Он показывает то, что положено показать: специально отремонтированные, свежепокрашенные внешние стены и сторожевые башни с бойницами, старые и не очень старые пушки, с помощью которых генералы собирались утвердить свое военное могущество. Но чем дальше, тем решительнее автор сворачивает с исхоженных маршрутов. Поднимая архивные материалы, он рассказывает о связи Свеаборгской крепости с самыми темными сторонами истории. Призванная служить величию государства, крепость главным образом служила пожизненным казематом

«Соло» (США)

для героев, сражавшихся за свободу. Кинокамера заглянула в такие закоулки этого тяжеловесного сооружения, какие мало привлекают путешествующих: что за удовольствие лицезреть обсыпавшиеся, полуразрушенные стены? Но эти стены до сих пор хранят надписи, выведенные руками узников. Вместо путеводителя по крепости фильм стал путеводителем по истории, полной драматизма. О нем, как и о картине, посвященной проблеме градостроительства в Перу, не скажешь «мило», «прелестно», «очаровательно», хотя, повторяю, в каких-то чисто внешних признаках не трудно обнаружить сходство с обычными туристскими кинопроспектами. Дело, может быть, всего лишь в нюансе, оттенке повествования. Но сколь существен этот оттенок!

А между тем на фестивальном экране все эти картины сосуществуют рядом, теснясь, сменяют друг друга, сливаются в пестром калейдоскопе. И уже кажется, что нет никаких сил разобраться в сумятице фактов, красок, оттенков и собственных впечатлений, если бы не одно обстоятельство. Подавляющее большинство картин фестиваля было сделано в виде беспристрастной документальной фиксации. Однако справедливо говоря о беспристрастии документа, мы, наверное, бываем правы лишь отчасти. Многие документы беспристрастны по форме, но не по сути. Ибо суть — те самые факты, о которых они повествуют, — всегда достаточно пристрастна к различным явлениям жизни. Другое дело, что внешняя беспристрастность порой не всегда позволяет сразу же угадать эту суть. Вот тут-то и приобретает все свое колоссальное значение роль художника. Показанная на фестивале документальная лента известного индийского режиссера игрового кино С. Рэя «Внутренним взором» рассказала о живописце, потерявшем зрение, но оставшемся верным своему призванию. Мне думается, смысл картины, точно выраженный в ее названии, выходит за рамки этой драматической и вместе с тем величественной судьбы. Ибо если художник, пусть наделенный незаурядным умением воспроизводить внешний облик окружающего мира, лишен при этом «внутреннего взора», то даже будучи зрячим, он навсегда останется слепым. Это касается любого вида художественного твор-

чества, а документального кино в особенности, ибо ему даны необычайно сильные средства и возможности фиксации внешне видимого мира. Закономерно возрастание в этом случае роли внутреннего проникновения.

«Внутренний взор» художников, внося систему в собрание зафиксированных на пленку событий, как раз и помогает разобраться в этом удивительном и неповторимом смешении фактов, какое может выплеснуть только экран мирового смотра короткометражного кино. Такой «взор» помогает не только узнать факты, но и познать их значение. И он же помогает нащупать некоторые наиболее существенные склонности сегодняшнего документального кинематографа, тем более что они не только выражают потребности самодвижения искусства, но и, как правило, самым чутким образом откликаются на самые важные процессы, происходящие в современной жизни.

●

Одной из особенностей нынешнего фестиваля было присутствие в его программе немалого числа картин, посвященных стремлению людей к общности, к единству во имя осуществления гуманистических целей. Мир, разделенный государственными границами, социально-политическими принципами, национальными традициями и обычаями, убеждениями и верованиями, ищет пути, чтобы избежать всеобщей войны, которая может поставить его на грань всеобщей катастрофы. При этом идея общности мира, нераздельности его грядущих судеб раскрывается кинематографом в самых разнообразных направлениях. Картина из ГДР «До скорой встречи в Берлине» режиссера К. Тецлаффа рассказывает о подготовке юных берлинцев к Всемирному фестивалю молодежи и студентов, о том, чем живет, о чем думает молодое поколение республики, о его верности идеям интернационализма. А прогрессивная мюнхенская группа «Дас Тим», знакомая нам по острым политическим киноплакатам, показанным еще на прошлом Московском фестивале, сняла под руководством режиссеров Ф. Штютцингера и Э. Едамуса репортаж о многотысячной демонстрации и митинге в Бонне в связи с приездом в ФРГ Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева, в поддержку налаживающихся контактов между двумя государствами и назвала свой фильм «Мир — фриден, фройндшафт — дружба».

Интересным и полезным новшеством этого фестиваля было включение в его программу информационных показов картин, удостоенных наград на трех последних международных кинофестивалях короткометражного фильма— Краковском, Лейпцигском и Оберхаузенском. На этих показах тоже демонстрировались картины, связанные со стремлением людей к единству и миру. И среди них одна из наиболее сильных лент — «Первые десять дней» польского режиссера А. Бжозовского, удостоенная Гран-при в Кракове. Это репортаж из Ханоя о первых десяти днях мира. О небе и земле Вьетнама. О чистом, прозрачном воздухе, который вчера нес земле гибель. О тишине, которую еще вчера разрывал рев реактивных бомбардировщиков, вой падающих бомб. Воздух теперь очистился, но смертоносные следы остались повсюду на земле: руины жилых домов, обгоревшие остовы автобусов, полуразрушенные больницы. И сегодня, заходясь в плаче, хоронят тех, кто погиб вчера. А по кладбищу, от могилы к могиле, шагает парень в солдатской форме, читает надписи и все ищет, ищет, ищет нужное имя. Постепенно налаживается мирная жизнь: открылись лавочки, торгуют цветами, новогодними украшениями, разбираются завалы. И при этом А. Бжозовскому удалось точно передать ощущение того, что город, его жители памятью все еще остаются во вчерашнем дне. Не могут и еще долго не смогут забыть войну.

Картина сделана неторопливо, ритм ее замедлен. Но в ней нет затянутости. Эта неторопливость по-своему раскрывает внутреннее состояние людей, еще не пришедших в себя от пережитого. Фильм лишен каких бы то ни было эмоциональных вспышек. Как лише-

ны их и ханойцы, смотрящие на обломки самолета: ни стенаний, ни проклятий — молчаливая, глубоко ушедшая внутрь сосредоточенность. Картина взывает к миру не только потому, что она построена на документальном репортаже о первых мирных днях города, пережившего многолетнюю войну. В ней есть и другое, свой поворот этой общей темы мира. Она взывает к нему, показывая, как трудны не только дни военного лихолетья, но и вот эти долгожданные, а потому, казалось бы, совсем простые мгновения перехода от постоянного сверхчеловеческого напряжения к естественному человеческому состоянию мирного покоя и тишины. Так своя тема возникает в картине от того, что первые десять послевоенных дней Вьетнама не просто запротоколированы А. Бжозовским, а увидены, прочувствованы и осмыслены его внутренним взором. Его человеческим и гражданским пониманием трудных минут, переживаемых народом. Ясность этого понимания и предопределила публицистически точный выбор художественных средств.

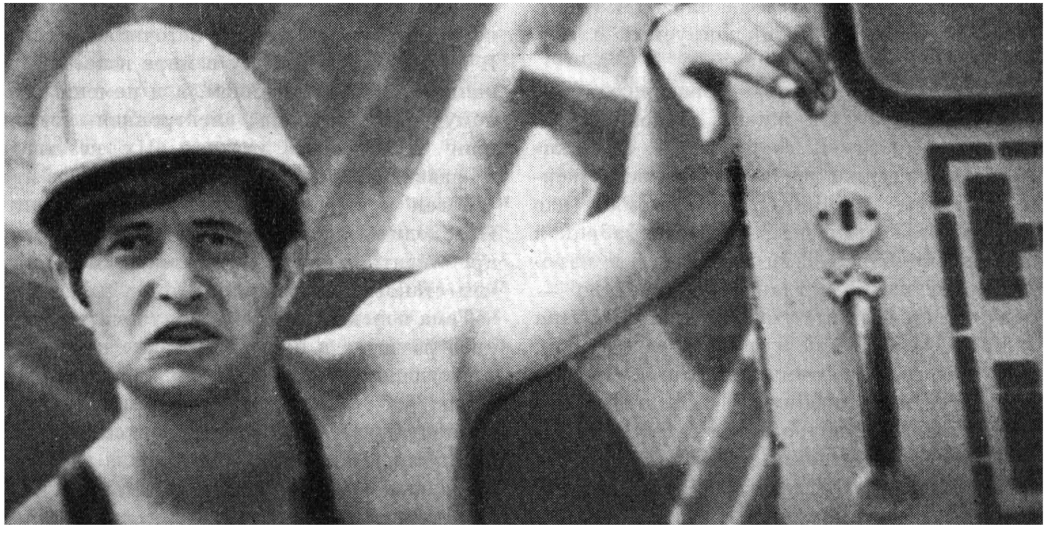
«Верхушки деревьев» (*ЧССР*)

●

Во многих других фильмах тема мира, утверждения общности людей находит своеобразное отражение в стремлении авторов выявить какие-то изначальные человеческие свойства, которые сближают самых разных людей, ибо в конечном счете оказываются свойствами, присущими человечеству в целом. В их числе — ряд картин, посвященных теме труда, постоянное стремление к которому тоже сближает народы планеты. Такие картины представлялись в основном социалистическими странами.

Венгерского режиссера И. Колонич в картине «Два города» увлекло сопоставление жизни и труда двух наших городов — Братска и Хивы, столь непохожих обликом, климатом, характером людей, их внешним видом, одеждами. Однако внимательно наблюдая жизнь, подмечая характерные детали, И. Колонич обнаруживает единство в самом существенном — в общих устремлениях, в главных целях.

Смысл и стиль картины режиссера О. Ионицы «Румынские темпы» определяется его названием. Это рассказ о темпах роста экономики, науки, культуры, благосостояния



народа, достигнутых его творческим трудом. Но бурные темпы, будучи смыслом фильма, стали и основным признаком его ритма, стиля повествования. Это привело к определенной беглости, обзорности. Подобным свойством отмечена и картина Корейской Народно-Демократической Республики «Пхеньян», где в репортаже о реконструкции столицы, значительном улучшении быта ее жителей дает о себе знать увлечение чисто внешней занимательностью.

Рассказ о людях труда оказывается интересным лишь тогда, когда удается в процессе внимательного кинонаблюдения поймать какие-то живые подробности, конкретные детали, ведущие к смысловым обобщениям, к внутреннему пониманию зафиксированных фактов. Таких подробностей немало в цветном фильме Демократической Республики Вьетнам «Дорога на Чуонг Сон» режиссера То Куонга. Во внешне бесхитростном рассказе о строительстве во время войны в горах дороги из тыла на фронт авторы сумели передать поистине немыслимые усилия и тех, кто ее строил, и тех, кто охранял, показать народную смекалку, находившую выход в, казалось бы, безвыходных положениях, например, при наведении переправы, устройстве подвесной транспортировки грузов. С особенным напряжением снят и смонтирован эпизод ночного проезда грузовиков, бомбардируемых с воздуха самолетами противника.

На стремлении не только обозначить тему, но и раскрыть ее в живых и конкретных характерах построены фильмы ГДР «Прачки» и ЧССР «Верхушки деревьев». Режиссер первой картины Ю. Бётхер познакомил нас с современной прачечной — целой фабрикой с огромными барабанами для белья и паровыми утюгами. Но главное знакомство — с девушками, которые здесь работают, считая эту профессию «самой лучшей в мире», с их каждодневными заботами и мечтами. Рассказывая об этом, авторы вместе с тем не ограничиваются только знакомством, они обращаются к весьма сложной и серьезной современной проблеме профессиональной ориентации, выбора своего места в жизни.

Цветной широкоэкранный фильм словацкого режиссера Д. Транчика «Верхушки деревьев» посвящен бригаде, которая трудится на разработке карьера,— бурильщикам, взрывникам, экскаваторщикам. Снизу, из глубины карьера они видят на его вершине, у самого откоса, только кроны деревьев, которые очень красивы.

Герои фильма сняты и в работе, и во время перекура, и дома, и вечером на танцплощадке. В таких наблюдениях — чуткость внутреннего авторского взгляда, его добрая пристрастность к героям фильма. Все это составляет основной, наиболее привлекательный пласт картины, в отличие от которого в отдельных монтажных стыках, закадровом тексте порой ощущается слишком бесстрастная информационность.

Но общность людей открывается фестивальному зрителю не только в рассказах об изначальном стремлении человека к труду. Многие картины касаются и других общечеловеческих свойств. Для картины «Раскрытая книга», представленной на фестиваль ЮНЕСКО, таким свойством становится извечное стремление людей к познанию, а его символом — читающий человек. Опираясь на статистические выкладки, фильм показывает, что даже в наше время могучего распространения средств массовой информации книга по-прежнему остается основным источником знаний. И хотя каждую минуту в мире издается одна книга с новым названием, а в помощь печатному делу пришла электронная техника, книг все-таки не хватает. Их не хватает в развивающихся странах. Один из трех человек в мире не умеет читать и писать. Необходимы усилия всех государств, чтобы приблизить книгу к читателю, ибо с ней «мы становимся людьми».

Тема поисков единства получала несколько иное развитие в большой группе картин, повествующих об обычаях и традициях народов, их культуре, памятниках древних цивилизаций и творениях современного искусства. Каждая страна прошла свой путь. Народные обычаи Японии мало схожи с традициями африканской деревни, живопись со-

временной мексиканской художницы не похожа на барельефы древнеегипетских храмов, танцевальные ритмы Замбии отличны от классического па-де-де в исполнении канадских солистов. И тем не менее при всей прихотливости национального темперамента, своеобразия мироощущения жива на протяжении многовековой истории жажда людей к самовыражению в красоте, совершенных пластических формах.

Здесь документальный кинематограф берет на себя двойную задачу: познакомить с этой красотой самого широкого зрителя и одновременно запечатлеть для будущих поколений то, что не подвластно времени, разрушается им, что безвозвратно сметается стремительным набегом современной цивилизации. В таких фильмах авторское внутреннее видение мира раскрывается в той любовной бережности, с которой воспроизводятся памятники истории и культуры. Авторы картины «Народные мастера Ливана» Ж. Нассер и М. Багдасарян спешат запечатлеть вытесняемые массовым производством старые традиционные ремесла, созданные человеческими руками удивительные изделия из глины и пряжи, стекла и кож, бронзы и тростника.

Представленный ЮНЕСКО совместно с нидерландской телевизионной программой фильм Эми Лиджаду и Френсин Ванде Виэль «Рассказ о Боробудуре» воспроизводит облик величественного сооружения VIII века — буддийского святилища на острове Ява. Своеобразие Боробудура в том, что это храм, в который не входят, а на который восходят, двигаясь в соответствии с часовой стрелкой по галереям и проходам и постепенно поднимаясь на холм, искусственно выложенный из огромных каменных плит с барельефами и фресками. Но картина не ограничивается только показом храма. В конечном итоге ее цель в другом: призвать народы мира помочь осуществлению намеченного плана реставрации памятника. Тропические дожди размывают холм, разрушают пористый камень. Необходима операция международного масштаба.

Надо сказать, что картины, представляемые международными организациями, обычно посвящаются серьезным, достаточно важным проблемам, но этим, как правило, и исчерпываются их кинематографические достоинства. Что же касается показанных на нынешнем фестивале, то и эта картина и упомянутые раньше фильмы «Добро пожаловать в Чимботе!» и «Раскрытая книга» были отмечены выразительностью съемок и монтажа.

Влечение к прекрасному сближает и героев чешской картины «Около Тшебоне» режиссера Я. Шпаты. В этом мягко и поэтично снятом цветном фильме жители небольшого старинного городка собираются или в клубе, или у кого-нибудь дома, или в праздничный день все вместе на улице, чтобы поиграть на трубе или на скрипке, покружиться в хороводе, спеть старую песню. Это городок рыбаков, сельскохозяйственных рабочих, у них свои повседневные заботы. Но «музыка,— говорит один из них, уже не молодой, играющий в местном оркестре почти сорок лет,— это все для меня, если бы ее не было, я бы просто не знал, как жить, я бы умер». В их влечении к музыке нет ничего показного, это их внутренняя потребность, их страсть.

Кроме того, на фестиваль было прислано несколько кинобиографий выдающихся деятелей культуры, и среди них французская лента «Пабло Пикассо» — сравнительно полное изложение творческого пути художника, который всегда был верен гуманистической природе искусства и идее общности людей, даже тогда, когда фиксировал страшные моменты распада личности, нарушения всеобщей гармонии. Возможно, из-за обилия материала авторы не сумели (или просто — не успели) дать свое понимание творческой судьбы художника. Фильм не выходит за пределы киновернисажа, где показ картин сопровождается добросовестными пояснениями экскурсовода, роль которого взял на себя диктор. Назвав Пикассо «художником века», авторы, как мне кажется, именно этого не показали, так как не раскрыли сложную, трудную, драматическую взаимосвязь его творческих исканий, неожиданных поворотов с бурями и потрясениями века. Пожалуй,

«Слушай, малыш» (*Чили*)

несколько лучше это удалось только в рассказе о «Гернике». При этом какие-то частные чисто искусствоведческие наблюдения представляются в достаточной мере интересными, не говоря уж, конечно, о таком полном собрании самих работ художника. Но я хочу обратить внимание еще на одну деталь, тем более интересную, что она передана с помощью именно кинематографических средств. Показ полотен перебивается в картине фотографиями Пикассо от дней юности, первого приезда в Париж до последних дней. Их совсем немного, только те, которые относятся к каким-то наиболее важным моментам его жизни. Но собранные вместе в фильме они с необычайной ясностью показывают, что на протяжении своей долгой и богатой событиями жизни Пикассо почти совершенно не менялся. Убавилось волос, прибавилось (но немного) морщин, а в остальном он все тот же. Однако дело не только в облике. Всегда остаются неизменными свобода жеста, естественность позы, неприхотливость одежды и острота взгляда больших, даже чуть выпученных глаз. Все эти, главным образом, внешние приметы, точно переданные экраном в отобранных и постепенно сопоставляемых фотографиях, свидетельствуют о некоей внутренней устойчивости. Время совершало крутые виражи, одни периоды творчества сменялись другими, но как в жизни, так и в искусстве Пикассо всегда оставался Пикассо.

●

Повествуя о стремлении людей к сближению, к миру, картины фестиваля рассказывали и о тех, кто в трудные, напряженные минуты истории боролся за мир с готовностью отдать за него свою жизнь. Этому посвящались различные картины, в частности, советский фильм «Генерал Петров» и болгарский «Мать Параскева».

Картина украинского режиссера А. Слесаренко «Генерал Петров» — это поразительный человеческий документ о героизме и силе духа.

Лента посвящена драматической и мужественной судьбе генерала артиллерии, дважды Героя Советского Союза Василия Степановича Петрова, израненного, лишившегося в войну в двадцать три года обеих рук, поборовшего ценой огромных усилий категорически предсказанную врачами неподвижность, до сих пор оставшегося в строю. Впрочем, все это с трудом поддается пересказу. Но так бывает всегда, когда мы сталкиваемся с кинодокументом, эмоциональная струна которого натянута до предела.

Вместе с тем мне показался привнесенным извне обрамляющий этот документ поэтически возвышенный антураж в виде закадрового хора, летящего монумента тачанки, мелькающих деревьев, торжественной встречи героя картины — с оркестром и криками «ура!» — курсантами военного училища. Всего этого можно было бы и не заметить, если бы мы только видели Петрова. Его твердое, волевое лицо, весь его облик в сочетании с рассказами его друзей складывают образ человека, как говорится, монументального, словно выкованного из стали. Такому образу вполне бы мог соответствовать песенно-былинный лад повествования. Но мы не только видим в картине Петрова, но и слышим его. Режиссер, обращаясь к нему с вопросом (кажется, только раз на протяжении всего фильма), спрашивает, о чем думал он в самую трудную, критическую минуту своей жизни. Петров отвечает, что в самую критическую минуту своей жизни он хотел одного — умереть.

И объясняет, что остался жив, потому что так распорядилась судьба, в которую верит каждый солдат. Мы, конечно, понимаем, что дело не в судьбе, а в несгибаемой воле этого человека. И все-таки сколь сложнее, драматичнее и значительнее оказалась жизнь, чем та схема, которая уже складывалась в нашем сознании не без влияния антуража, о котором говорилось выше.

Я спешу обратить на это внимание еще и потому, что на первый взгляд кажется, будто именно такой антураж и есть самое полное выражение того, что художник увидел и постиг своим внутренним взором. Ведь в этом антураже позиция автора заявляется впрямую. Но, может быть, в том-то и все дело, что «впрямую»?! Здесь позиция автора находит для себя символы, более близкие не к обобщению, а к общему месту. Поэтому оказывается, что они увидены на самом деле не внутренним, а скорее поверхностным, «внешним» взором. Само содержание картины несомненно предполагает пафосное восприятие. Но ее пафос — в судьбе героя, в характере, в рассказах и характерах его друзей, то есть в том, что составляет сердцевину жизни, а не ее эффектное, но все же чисто внешнее обрамление.

Фильм болгарского режиссера Г. Янева «Мать Параскева», посвященный матери Георгия Димитрова, интересен прежде всего обилием редчайших документов.

Это и письма ее сыновей, трех братьев Георгия, которых, как говорит сама Параскева, она дала Болгарии и которые все трое погибли за ее свободу. Каждая строка их последних посланий перед казнью, исполненная сыновней любви и непреклонной веры в грядущий светлый день, поднимается к высотам человеческого духа.

Это и собрание уникальных, в большинстве своем неизвестных кинодокументов, обнаруженных, главным образом, в советских архивах. Летописные материалы в основном относятся к жизни Георгия Димитрова и его матери в Советском Союзе после Лейпцигского процесса. Хорошо известные нам события этот материал помогает увидеть по-новому, внося в наши умозрительные представления обилие точных, конкретно зримых примет времени. Отмечая несомненную заслугу авторов картины в отыскании интереснейшей хроники 30-х годов, нельзя не вспомнить и наших операторов, снимавших эти репортажи. Они сумели в них передать энтузиазм времени, накал чувств, слитность людей.

«Грустное золото» (Колумбия)

Как и всегда, на фестивале демонстрировалась группа картин, повествующих о жизни и борьбе поднимающихся стран Африки и Латинской Америки. Широкое включение этих фильмов в программы Московского фестиваля всегда было его характерной чертой. Нынешний фестиваль не явился в этом смысле исключением.

Картины, показанные африканскими и латиноамериканскими странами, разнообразны по материалу и темам, пестры в жанровом и стилистическом отношении. Пожалуй, одна из наиболее близких этим картинам тема, так или иначе входящая в каждую из них, четко и ясно выражена в названии фильма молодого режиссера из Заира И. Каманка «Земля и свобода». Взаимосвязь этих двух жизненно важных понятий раскрывается автором в рассказе о судьбе беженцев, перешедших на территорию, освобожденную от португальских колонизаторов ангольскими партизанами. Им не легко живется, быт их не налажен, хотя власти освобожденной территории стараются оказать им всевозможную помощь. Но беженцы готовы перенести любые лишения, пока их земля не будет полностью освобождена от колониального гнета. Потому что они знают: нет земли без свободы и свобода не стоит ничего, если не завоевана земля.

Несколько иной поворот эта тема нерасторжимого единства земли и свободы получает в картинах, повествующих о том, какие всходы дает уже освобожденная земля. Иракская картина «Новый облик Ирака» и индийская «Аруначал», камерунская «Через Западный Камерун» и сьерра-леонская «Первая веха», малайзийская «Рыболовы» и сенегальская «Город контрастов» то в форме обзора всей страны, то репортажа о жизни отдельной провинции или города рассказали об изменениях, которые произошли в экономике и культуре государств, обретших независимость. По-своему раскрывает эту тему и гвинейский фильм «Памяти Кваме Н'Крума» режиссера Кемоко Муса Дьяките, где репортаж о похоронах одного из лидеров национально-освободительного, антиимпериалистического движения соединен с рассказом о его вкладе в проведение коренных социально-политических преобразований, в борьбу народов Африки, изменивших облик целого континента.

Преобразованиям, начатым на обновленной земле правительством Сальвадора Альенде, была посвящена состоящая из трех картин чилийская программа. Крупнейший документалист, член жюри фестиваля Фернандо Бальмаседа в картине «Поселок Пинкойя» показал на драматически насыщенном материале трудности, переживаемые жителями Пинкойя, и их страстную веру в то, что трудности будут преодолены, что правительство Народного единства выведет трудовые массы Чили к счастью. Об этом же говорят и репортаж о переменах, происшедших за годы работы правительства Сальвадора Альенде в судьбах чилийских детей, на котором построена лента Х. Кавьедеса «Слушай, малыш», и публицистически острый, доходчивый плакат «Спрут по-чилийски» режиссеров А. Марторель, А. Монтеро и Э. Ласкано, в котором показано, какие выгоды сулило народу освобождение от засилия иностранных монополий.

С каким горьким чувством вспоминаем мы сегодня эти работы прогрессивных кинематографистов Чили: в их лентах запечатлены надежды и чаяния народа, над которыми гнусно надругалась чилийская реакция...

Духом борьбы за социальные преобразования, осуществляемые во имя счастья народных масс, проникнуты фильмы, прибывшие на фестиваль из многих развивающихся стран мира. Так, малийский фильм «Пять дней одной жизни» С. Сиссе — это непритязательный, бесхитростный по сюжету, но необычайно человечный в своей основе рассказ о судьбе бедного подростка, оставшегося сиротой.

Суровости житейских будней посвящен и сирийский фильм с туристским названием «В старом городе» М. Хаддада. Но это отнюдь не туристский фильм. Потому что с его помощью зритель совершает путешествие не в экзотику старых кварталов, а в их граничащую с нищетой бедность, честно и безжалостно обнаженную кинокамерой. Картину отличает точность кинонаблюдений, пластичность монтажа и ненавязчивая ясность мысли.

С таким же драматизмом и яростной болью за судьбу ограбленного народа ведет свой рассказ о деревушке Барбакоас молодой колумбийский режиссер Луис Альфредо Санчес (кстати, выпускник ВГИКа) в картине «Грустное золото», которая, на мой взгляд, являлась лучшей в программе «короткого» фестиваля. Герои картины — измученные нищетой, голодом, смертельными эпидемиями жители деревушки, расположенной на берегу реки, дно которой таит запасы золота. Но это золото принадлежит иностранным компаниям, выгребающим его мощными драгами, с которыми не может тягаться «барбакоа» — сетчатая деревянная тарелка: с ее помощью беднякам только изредка удается намыть крупицы драгоценного металла. Богатство недр земли, на которую люди, живущие на ней, фактически не имеют прав, становится источником бедствий и страданий. Рассказывая только об этой деревушке, находящейся на грани гибели, Санчес вместе с тем ведет разговор о судьбах Колумбии: являясь крупнейшим в мире поставщиком золота, она скоро будет вынуждена его ввозить даже на зубные коронки. Таким образом, это еще и разговор о национальной чести страны и ее народа. Щемящая, как крик души, нота была здесь неотделима от самой жизни, ее трагических противоречий. Только взглянуть на нее надо опять же внутренним взором. Тем взором, который помог Санчесу так глубоко понять трагедию одной деревушки, что за нею он увидел трагедию всего колумбийского народа.

Поразителен финал картины, поднимающийся до трагических высот,— похороны восьмилетнего мальчика в крохотном гробике, увитом бумажными цветами. Нет слез, многие улыбаются — такова здесь традиция. Смерть стала обычной. К тому же она сулит избавление от страшных невзгод. И поэтому все обыденно и просто. Только звучит песня, похожая на надрывный плач.

Земля и свобода, свобода и земля — они нераздельны. Об этом еще раз напоминает колумбийская картина, а вместе с ней и многие другие фильмы фестиваля.

●

Еще один аспект современной жизни, всегда находящий отражение в фестивальной про-

грамме, — острые социально-политические противоречия буржуазного мира. Фильмы, касающиеся таких проблем, создаются в различных жанрах, но чаще всего в форме бесстрастной протокольной фиксации.

Картина крупнейшего датского документалиста, режиссера и оператора Й. Рооса «Вернувшиеся» — это рассказ о пяти семьях, покинувших город и поселившихся в тех местах, где жили их предки — в снежной пустыне Гренландии, на одной из заброшенных метеостанций. Неторопливостью изложения, любовью к деталям, наконец, фактурой самого материала картина чем-то напоминает знаменитый «Нанук» Р. Флаэрти. Камера Й. Рооса внимательно наблюдает за нелегким, почти патриархальным бытом людей: за тем, как они на собачьих упряжках отправляются на охоту, как едят сырую рыбу, как ловко и быстро разделывают тюленьи туши. Мы слышим их рассказы об охоте, свист ветра во время бурана и тоскливый вой собак. Но конфликт картины не сводится только к борьбе с силами природы, как это было в «Нануке». Он затрагивает социальные моменты. Поселившимся здесь людям живется не просто, молодежь скучает — негде и не с кем потанцевать. Но они остаются. Ибо, как говорит самый старый из них, «все должны иметь возможность уйти из города». Они вернулись на землю предков, к их обычаям и способам существования, чтобы уйти от противоречий буржуазной цивилизации. Наверное, такое решение наивно, и поэтому их нетрудно упрекнуть. Но и не так легко: ведь им здесь не только легче, но и свободнее дышится.

В такой же внешне нарочито бесстрастной форме сделан итальянский фильм У. Грегоретти и В. Черткова «Смерть на работе». Это кинопротокол собрания, своего рода суда, расследующего причины гибели рабочих, главным образом занятых в строительстве, на производстве.

Фильм фиксирует выступления рабочих, профсоюзных деятелей, с гневом говорящих о том, что каждые двадцать секунд на производстве происходит несчастный случай. Он протоколирует и выступления предпринимателей, пытающихся доказать, что рабочие сами не соблюдают правил охраны труда. Однако картиной протоколируются не только слова, но и эмоции. Поэтому фильм — не простое обсуждение. Это полное драматического

«Больной город» (Италия)

накала столкновение, хотя, с точки зрения кинематографической формы, здесь все до предела объективизировано. И тем не менее наши впечатления, наши чувства и симпатии по своей эмоциональной и, что особенно надо подчеркнуть, социальной направленности вполне определенны.

Если в фильме «Вернувшиеся» противоречия современного буржуазного города, как бы стимулируя повествование, сами по себе остаются вынесенными за его скобки, то итальянская картина «Больной город» и финская «Борьба за город» прямо посвящены этим противоречиям.

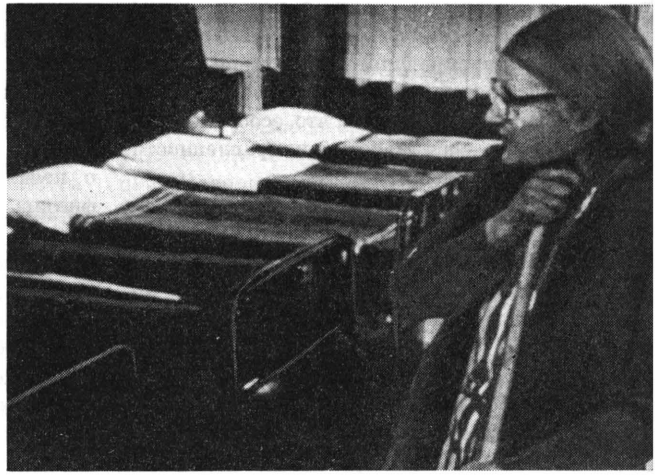
В итальянском фильме противоречие заложено уже в самом названии, ибо известный режиссер, киновед и критик Д. Феррара «больным городом» называет Неаполь — город солнца, бездонного синего неба, у знаменитого Неаполитанского залива. Но собранные режиссером факты страшного антисанитарного состояния улиц, загрязненности залива, купание в котором чревато смертельной опасностью, постоянного и планомерного разрушения архитектурного облика города из-за варварского отношения к нему строительных подрядчиков, факты неудержимого роста проституции и уголовной преступности — все это не оставляет у зрителя никакого сомнения в том, что Неаполь стал и впрямь больным городом. Несчастья и беды Неаполя, как в капле грязной воды, отразили положение, царящее по всей стране, где коррупция органов власти, разгул земельных и строительных спекуляций порождают нищету и высокую смертность широких масс населения.

Факты, только факты, но они столь вопиющи, что с огромной внутренней силой говорят сами за себя.

Неторопливое, обстоятельное изложение фактов характерно и для картины «Борьба за город», созданной группой финских документалистов — О. Бломом, К. Кармасало, К. Спикарла, С. Вестерпноном. Здесь каждый кадр, каждый эпизод исполнен напряженного драматизма. Она рассказывает о грустной, подчас трагической судьбе тех, кто оказывается бездомным в современном Хельсинки. Новые дома вырастают на месте старых, сносимых, и их обитатели, прожившие здесь многие годы, или вынуждены селиться на окраине, если имеют средства на приобретение жилья, или уходят в приют. Рассказывая о печальных судьбах своих героев, авторы фильма тем не менее все время стремятся к тому, чтобы он был насыщен не эмоциями, а фактами. Они указывают названия улиц, номера домов, в интервью они добиваются самых подробных ответов, чтобы картина приобрела обстоятельность подлинного документа. В то же время авторы стремятся, как и в фильме «Смерть на работе», раскрыть характеры тех, кто оказывается в поле зрения кинокамеры. Передать своеобразие их поведения, темперамента, с которым они повествуют о своих бедствиях, решимости до конца «бороться за город», ибо, как заявляет большинство из них: «Рабочие не должны мириться с таким положением». Эмоции этих людей и создают драматический накал картины.

Фестивальный экран еще раз показал, что фильм, сознательно делающийся в форме протокольного воспроизведения фактов, отнюдь не превращается в сборник документов, как бы механически подшитых друг к другу канцелярским скоросшивателем, если в его основе лежит общественно важная проблема. Такая форма предопределяется лишь авторской верой в силу и выразительность фактов, которые сами, без видимого авторского участия, сумеют вызвать желаемые впечатления, направить наши психологические, интеллектуальные и эмоциональные реакции в сторону вполне конкретных симпатий и антипатий. «Внутренний взор» художника присутствует и здесь. Он проявляется в определенном отборе событий, их целенаправленном монтажном сцеплении. Он помогает четко определить политическую позицию, превращая эти внешне бесстрастные кинодокументы в факты активной политической борьбы. В фильмы гневные, остросоциальные, которые протестуют, стучатся в сердца зрителей, пытаются указать выход.

«Борьба за город» (*Финляндия*)



●

И, наконец, еще одна группа фильмов, в которых констатация острых социальных противоречий своеобразно переплетается с темой общности людей, их стремления к единству перед опасностью, угрожающей жизненному существованию планеты. Я имею в виду целую серию картин, посвященных насущной современной проблеме сохранения окружающей среды. Такие фильмы встречались и на прежних фестивалях, но на нынешнем они стали одной из характерных его примет.

Где-то в начале 50-х годов одного из участников движения за мир спросили, почему он так много времени уделяет этому движению. И тот ответил, что предпочитает быть активным теперь, чем радиоактивным потом. Видимо, столь возросшее количество картин, посвященных еще одной угрозе, нависшей над человечеством, тоже объясняется активным желанием мирового документального кинематографа предотвратить угрозу, пока еще не поздно, пока еще есть время, которого становится все меньше. И это желание придает внутреннему видению документалистов особую зоркость, я бы сказал, беспощадность. Поэтому дело не только в росте количества картин на эту тему, но и в многообразии их форм.

К числу наиболее традиционных, хорошо известных форм относится длительное кинонаблюдение за жизнью и поведением окружающих нас существ с помощью разнообразных средств кинематографа — длиннофокусной оптики, подводной съемки, микросъемки, рапида и т. д.

В такой излюбленной для научно-популярного кино манере англичане Д. и К. Йорк сняли картину «Летящие птицы», в которой полет птиц — в одиночку, парами, целыми стаями — предстает во всем его пластическом совершенстве. А американский режиссер М. Альберт в ленте «Пауки» поделился с нами наблюдениями за тем, как пауки ткут свои паутины.

Другой английский фильм «Подводные течения» режиссера Р. Лехмана поначалу кажется тоже сделанным все в той же спокойно описательной манере, так как благодаря усилиям автора мы погружаемся в мир подводного царства — в мир таинственных и причудливых красок, элегантных и плавных движений.

Но цель картины оказалась в ином. В финале этого короткого фильма в одну из рыб врезается гарпун, и, истекая кровью, она медленно оседает на дно, а за кадром мы слышим голоса толпы, рев публики, ну, скажем, как во время корриды.

Фильм, оказывается, сделан не только для того, чтобы полюбоваться своеобразной красотой окружающего мира, а для того, чтобы защитить его.

Швейцарский фильм «Воздух для жизни» построен иначе. Он лишен какой бы то ни было поэтической символики и опирается на внешне бесстрастный, фактический репортаж из различных городов Европы и Америки: серо-желтые дымы и струйки выхлопных газов, постепенно собирающиеся в тяжелое облако над городом... Уличный регулировщик в противогазе... Желтые флаги с надписью «смог» на домах Лос-Анджелеса — сигнал, по которому дети не должны играть на улице... Он показывает содержание отравляющих веществ в воздухе, который больше не может служить жизни, поставленной под угрозу ненасытными стремлениями предпринимателей к экономической выгоде.

Одним из своеобразных кинематографических явлений среди фильмов, посвященных защите окружающей среды, оказался датский фильм Стояноффа, Берта и Бента Барфода «Солнце красное».

В этой своеобразной ленте документальные съемки перебиваются мультипликацией, здесь широко использован коллаж, здесь строгость фактических данных переплетается с поэтической символикой, а серьезность выводов соседствует с иронией формулировок. Все это не дробит картину, а органически взаимодействует, помогая создать философское киноэссе, размышляющее об ответственности современников, нынешнего поколения человечества, за судьбы потомков.

И еще один фильм из того же ряда — картина Ф. Соболева «Идущие в пламя», отличающаяся от всех прочих лент тем, что она не просто констатирует факты, ведущие к нарушению гармонии в природе, не только рассуждает на эту тему, но и показывает людей, для которых борьба за сохранение природы стала повседневным делом. При этом делом, всегда

«Идущие в пламя» (СССР)

связанным с риском. Герои фильма — это те, кто ведет в тайге борьбу с лесными пожарами. Название картины — пафосно, а между тем оно просто характеризует особенность профессии: чтобы спасти лес и все живое от гибели, надо идти, или, скажем, спускаться с самолета на парашюте, или пробиваться сквозь непроходимую чащу, или мчаться на катере по реке, берега которой охвачены пламенем, в огонь.

Фильм сделан в традициях современного документального кинематографа, заложенных в том числе и работами самого Ф. Соболева — не только его широко известными научными лентами, но и его ранними спортивными киноочеркам. Но если большинство прежних фильмов режиссера так или иначе открывало какие-то еще непроторенные пути, то эта картина, на мой взгляд, не выходит за пределы уже изведанного. Однако здесь, может быть, более важно отметить, что при всем сходстве отдельных приемов и смысловых мотивов, эта картина и по материалу и по манере выходит из круга соболевских интересов последних лет. Не нужен ли ему этот фильм для перехода в некое новое качество? Если это так, то, думается, что с творческой точки зрения поддержка международного жюри, вручившего фильму одну из премий, придется более чем кстати.

Фильмов, затрагивающих проблему сложных взаимоотношений человека с окружающим миром, было показано на фестивале гораздо больше, чем я назвал. Одни из них тяготели к документальному, другие — к научному кино, а третьи делались на соединении того и другого.

И наиболее интересными среди них тоже оказывались те, в которых углубленный, внутренний взгляд на проблему помогал выйти к образным социально-философским обобщениям.

●

Я уже писал о том, что еще одним из характерных признаков международного фестиваля является разнообразие жанров, избираемых короткометражным фильмом для размышления над проблемами, выдвигаемыми современностью. Это и понятно, ибо для самого полного выражения того, что увидено внутренним взором художника, точность жанрового выбора, оригинальность и острота художественных решений играют, как известно, огромную роль.

Своеобразие стилистических манер отдельных картин мною отмечалось в процессе их анализа. Здесь же мне хочется коснуться того, о чем речь еще не шла. В частности, лент, носящих экспериментальный характер.

Таких лент было не много, но они все-таки были. Например, австралийский фильм «Шрамы» режиссера П. Винклера, в котором все несется с такой бешеной скоростью, что глаз не сразу улавливает в этой экспрессии безостановочное движение мчащегося автомобильного потока. И поначалу кажется, что в изобретательно снятых и смонтированных кадрах нет другого смысла, кроме демонстрации приема. Но вдруг этот механический бег раскрашенной в яркие цвета стали, сопровождаемый скрежетом тормозов, липким шуршанием мнущих асфальт шин, на одно лишь мгновение прерывает кадр: зеленый куст с ярко-красными цветами. До сих пор бесформенное, внефокусное изображение приобретает реально зримые черты. Наступает тишина, минута очищения, о которой люди, втянутые в водоворот современной жизни, не должны забывать. Фильм этот мог бы стать своего рода притчей, рассказанной чисто кинематографическими средствами. Но для этого ему не хватает краткости. Смысл притчи исчерпывается в первые две-три минуты, а картина идет еще восемь-десять.

Первоначально возникшее впечатление, что фильм сделан для демонстрации приема, прерываемое остановившимся кадром, вновь возвращается к зрителю.

Другие картины были связаны с экспериментальными поисками, главным образом, в области игрового, а не документального короткометражного кино. С одной стороны, фестиваль показал, что в настоящее время

короткому игровому фильму кинематографистами мира оказывается меньше внимания, чем он того заслуживает. Во всяком случае, мы уже давно не видели ничего равного «Красному шару» А. Ламориса, «Истории золотой рыбки» А. Сешана, «Свадьбы» М. Кобахидзе или «Двоим» М. Богина. Здесь, видимо, играют свою роль как определенные творческие, так и очевидные прокатные трудности. Поэтому — с другой стороны — появление игровых лент в фестивальной программе было тем интереснее (даже если этот интерес в итоге удовлетворялся далеко не полностью).

В английской шестнадцатимиллиметровой черно-белой картине режиссера С. Меллина «Энвероунен» перед старым, одиноким, уходящим из жизни человеком в последние мгновения проходят обрывки его жизни. Но грустная и, несомненно, гуманная в своем посыле тема реализуется, на мой взгляд, в слишком претенциозной форме. Ее расчетливость столь очевидна, что сама по себе человечная тема начинает ощущаться только как повод, как чисто умозрительное приложение к попытке формального поиска. Но именно поэтому поиск не приводит к открытию.

Мне думается, что и в итальянской игровой короткометражной ленте «Такой, как ты, человек» режиссера И. Ромэна утомительная претенциозность формы, ее излишняя многозначительность не позволили до конца осуществить благородный замысел — рассказать о человеке, участвующем в современной революционной борьбе.

В ирландском фильме «Три недели в башне» режиссера М. О. Келли предпринята попытка соединения документального и игрового начал. Документальную часть картины составляет рассказ о музее Джеймса Джойса, автора «Улисса». О музее, созданном в старинной каменной башне на берегу моря, в которой молодой, еще неизвестный Джойс вместе со своим другом когда-то прожил три недели. Игровая же часть — это разыгранная актерами, по воспоминаниям друга писателя, история тех самых трех недель. Она разыграна шутливо, со свойственной ирландцам и самому писателю иронией. Однако, не отрицая в принципе плодотворности подобной взаимосвязи документа и игры, я все-таки думаю, что в данном случае документальная часть оказалась более убедительной.

Что же касается картины молодого, но уже известного (в том числе и по участию в предыдущем Московском фестивале) французского режиссера игрового кино П. Обье «Солдат и три сестры», то она как раз сознательно сделана как бы в любительской форме. В форме, стилизованной под русский народный лубок, с фронтальными, лишенными глубины мизансценами, со стилизованными костюмами, с наивной простотой сюжета, с типажным принципом отбора актеров, с закадровыми песнями в исполнении русских народных хоров. Картина тоже носит экспериментальный характер. Какие-то подробности русского быта нам могут показаться в этой картине смешными. Но тем не менее она вся выдержана в едином стиле и по-своему передает главное — накал классовой ненависти накануне революции в России. Уезжая с Московского фестиваля 1971 года, П. Обье говорил о том, что хочет создать независимую киногруппу, которая бы снимала фильмы, посвященные истории революционных движений. И вот — одна из игровых картин этой группы, назвавшей себя «Фильмы Коммуны».

●

Говоря о стилевых и жанровых особенностях документальных картин, занявших большую часть фестивальной программы, нельзя не заметить, что они были сделаны преимущественно в форме репортажа. При этом наиболее значительными среди них оказывались те, в которых репортаж не подменял искусства художественных методов анализа действительности, а поднимался до их высот. В таких фильмах репортажно зафиксированные конкретные и индивидуальные проявления жизни восходили к образным социальным, политическим, философским обобщениям. В наше время огромного интереса к документу как таковому и огромного стремления к его использованию почти во всех областях художественного творчества мне кажется важным

лишний раз обратить внимание на подобное обстоятельство.

Именно эти фильмы, отвечая девизу Московского кинофестиваля, с наибольшей полнотой отразили истинно человечные, гуманные идеи века. Именно в них открываются основные направления современного кинематографа, в которых четко улавливаются главные пути движения современного мира. И именно в них внутренний взор художника помогает человеку и человечеству познать свою судьбу.

Н. Толченова

Научи счастью!

Заметки о фильмах VIII МКФ в Москве

Все чаще западный кинематограф рассказывает о том, как умирает человек — в борьбе и страданиях, горе и ненависти.

Но ведь рождается-то он — почти всегда — в любви. И свою собственную любовь ждет и встречает, как самое большое счастье...

Обязательное условие жизни на земле — любовь — столь же обязательно для с ч а с т ь я людей, всех вместе и каждого в отдельности.

Становясь очевидцами той или иной возникающей на экране киноистории, счастья или несчастья двоих любящих, мы очень редко можем остаться к ней совсем уж равнодушными, безразличными, ибо она заранее, как некую данность, несет в себе мир человеческой души, доступный для всеобщего, самого широкого понимания и отклика. А что может стать желанней этого и для тех, кто «делает» кино...

Однако же общечеловеческая тема эта, несмотря на неиссякающий, массовый интерес к ней демократического зрителя, с каждым годом все реже получает достойное — не конвейерное — творческое воплощение на экранах Запада.

Чем можно это объяснить, где причины?

В нашей киноведческой литературе, да и в статьях и книгах прогрессивных кинематографистов мира много написано об обусловленности этого феномена процессами распада, все более углубляющейся дегуманизации, характерными для буржуазного общества.

Но, по правде говоря, начинаешь иногда думать, что странное безучастие, утрата подлинного внимания кинематографистов к важнейшим, никогда не умирающим, а, наоборот, обостряющимся все более проблемам «личного» счастья человека, зависят не только от непонимания сути этих проблем или пренебрежения к ним, но и от идейной и художественной с л о ж н о с т и, трудности их творческого воплощения.

Всем понятно, что если не иметь в виду наспех сочиненную поделку, столь же примитивно и приблизительно «сыгранную» перед камерой, то кинорассказ о счастливой, либо, напротив, несчастливой судьбе двоих полюбивших, потребует не схемы, а глубокого, тончайшего проникновения в жизнь, в ее закономерности. Потребует раскрытия социальной основы вдруг возникших и всегда особых человеческих отношений, — раскрытия и поэтической их новизны, и их нравственной, психологической, философской неповторимости; потребует, наконец, известной даже поучительности, не побоимся этого слова!

И значит, потребует настоящих характеров.

То, что мы зовем «настоящим» характером, есть, безусловно, главная и основная задача всякого вообще фильма, о чем бы он ни рассказывал. Дело в том, очевидно, что актер и режиссер, счастливо нашедшие, «разгадавшие» не просто им нужный, внешне «похожий» типаж, а сумевшие через человека выразить ту самую «жизнь человеческого духа», которая и для киноискусства остается первейшей заповедью, — решают задачу номер один, или, как формулировал К. С. Станиславский, — «сверхзадачу» произведения искусства (если, конечно, создатели фильма стремятся к тому, чтобы он действительно стал произведением искусства).

Настоящий характер всегда, словно бы уже сам по себе, непринужденно и притом оригинально, своеобразно выражает собою

Виолетта Донева — Мария и Стефан Данаилов — Николай в фильме «Любовь», режиссер Людмил Стайков

нужную для понимания сути героя жизнь, сперва «вбирая» ее в себя, а потом «излучая» ее вокруг, так, что все атрибуты и аксессуары съемки, вся необходимая для съемки бутафория тоже вдруг начинают волшебно сверкать подлинностью жизни, поэзией жизни, обретая живые, взаимодействующие связи с героем.

Но если стержнем, опорой сюжета, устремленного к утверждению гуманистических ценностей, становится характер, то драгоценную сердцевину самого характера — его «зерно» — являет человечность: драгоценная способность героя чувствовать, разделять боль и радость других людей, выражающаяся в самых различных ситуациях и именно поэтому необходимая искусству кино...

I. Думается, на многие аспекты этих творческих проблем в неповторимо живом их переплетении интересно ответили некоторые киноленты, прошедшие в дни VIII Московского международного фестиваля и оцененные весьма высоко, несмотря на свою кажущуюся «камерность»... Среди них прежде всего хочется назвать удивительную по своей чистоте и проникновенности болгарскую картину «Любовь», где привлекает не только та духовная жизненная школа, через которую проходит молодая героиня, но и еще какие-то другие, гораздо более широкие нравственные параметры — вся благородная и вместе с тем искренняя, сердечная атмосфера, составляющая будто самый воздух, всю среду этого фильма.

Опыт строительства социалистического общества — большой общественный опыт прежде всего,— незаметно и органично вместившийся в изображение вроде бы повседневного, обычного существования героев, успешно выполняет здесь задачу: служить делу общения и дружбы народов, учить людей счастью.

Пересказать содержание «Любви» очень трудно. И как раз потому трудно, что история героев, на первый-то взгляд, уж больно «проста». Совсем юная девушка, несложившаяся даже и по внешнему облику, резкая и диковатая Мария, медицинская сестра, живет среди людей, еще не умея жить среди людей, в том числе даже и самых, кажется, ей близких — ее собственных родите-

лей... Точнее, на них-то она и «пробует» чаще всего свой характер — своевольный, непокорный, порою просто эгоистический... Но что-то есть в этой девчонке, в ее неожиданных, иногда отчаянных выходках — светлое и привлекательное. Есть непрекращающийся поиск. Идеала. Места в жизни. Любви...

Собственно говоря, идеал свой Мария нашла уже давно: больше всего она хочет быть похожей на Ирину — врача, свою тетку,— именно поэтому мы и видим Марию в качестве медсестры. Мария пошла по пути Ирины, хотя никогда не думала, что эта работа — путь к идеалу! — окажется такой неописуемо трудной, такой прозаичной. Боль, кровь, грязь, ежедневные утомительные и надоедливые обязанности сиделки, няньки... И будто ничего, что давало бы взамен силу и радость, кроме тех же воспоминаний об Ирине, возникающего в душе светлого образа женщины-героини, погибшей в сражающемся Вьетнаме.

Наверное, Мария бросила бы работу в больнице, если бы вдруг к девушке не пришла любовь... Она почувствовала к одному из своих подопечных нечто большее, чем просто сострадание, — она полюбила... Эта любовь окажется безответной и потому «несчастливой»: у Николая есть невеста. Он связан не только обещанием, но еще и чувством...

Мария потрясена. Для нее — пылкой и мечтательной фантазерки — уже наступил в воображении тот миг, когда она, не признаваясь даже себе самой, ждет взаимных признаний, объятий и поцелуев.

Но в эти же минуты, ставшие самыми тяжелыми за недолгую жизнь Марии, мы гордимся выдержкой и волей девушки, ее душевной красотой. Она выдерживает с честью свое первое испытание, когда с улыбкой, по-приятельски дружелюбно вручает ни о чем не догадавшемуся Николаю ключ от той комнаты, которую оставила ей Ирина. Николай будет здесь жить с женой, своей квартиры у них еще нет...

Вот, пожалуй, и вся история.

Повторяю, ее нельзя пересказывать. Ее надо видеть. Эта картина стала огромной удачей молодого режиссера Людмила Стайкова прежде всего благодаря актрисам — Виолетте Доневой, играющей Марию, и Невене Кокановой в роли Ирины... Оба характера тут, при всей своей достоверности, «узнаваемости», еще полны и той прелести живого

Фей Данавей — Лена и Джордж Скотт — Мейс в фильме «Оклахома, как она есть», режиссер Стэнли Креймер

своеобразия, которое никогда не позволит «спутать» их с какими-то другими, либо пройти мимо них, не заметив их, не удивившись им... Хотя, казалось бы, такую длинноногую, порывистую девчонку, словно бы и «простушку», но вот поди же ты, временами умеющую очень даже больно задеть, уколоть, обидеть того, кто ей не нравится,— а ей вообще очень мало кто нравится! — встретишь разве в одной только Софии?! Да нет же! Донева создает тип всем знакомый, широчайше распространенный, и как раз поэтому всем понятный и близкий. Но в то же самое время актриса умеет показать за наивностью, незрелостью, эгоизмом и многими другими, чисто возрастными — и что уж скрывать, не очень привлекательными, опасными — чертами своей героини то главное, что в ней превалирует: скрыто от всех глаз живущий в ее душе пример Ирины, прекрасный образ Ирины.

Прославленная Невена Коканова не нуждается в комплиментах... Будучи мастером тончайшего психологического рисунка, она находит в своих героинях неистощимый и все новый посыл неповторяющегося душевного обаяния — той будто бы мягкой силы, которую, однако же, нельзя сломить никогда и ни при каких обстоятельствах. Ее можно только убить. Вместе с ее обладательницей... Именно такова Ирина. И хотя сама роль — согласно которой Ирина Кокановой возникает на экране всегда только лишь в воспоминаниях Марии — вроде бы должна была несколько связывать актрису, глубокий ее талант помогает ей решить эту задачу блистательно, наполнив образ светом жизни, ума, доброты и сочувствия к людям. Любви к людям.

Вот ведь откуда Мария черпает силы для любви, не знающей в конце-то концов несчастливого исхода.

Всякая любовь есть счастье — вот мысль, которую несет в себе Ирина, сыгранная Кокановой. Это любовь человека к человеку. И это любовь человека к людям — как более высокая нравственная категория, как новая ступень человеческого нравственного роста, как тот уровень самосознания, когда личность уже умеет управлять своими душевными порывами.

Такая любовь не остается безответной. Она приносит человеку не только взрослость. Она действительно дает ему счастье — самое большое, какое только бывает в жизни.

Правда, далеко не всякому такое счастье по плечу.

И вряд ли кому-либо, кроме Кокановой, удалось бы с таким редким внутренним тактом, столь женственно и в то же время мощно вылепить образ, покоряющий не величием памятника, а чистыми и трепетными движениями сердца героини, которая жила и умерла как борец за свободу, не сгибаясь перед бедой и не изменяя себе, оставаясь верной велениям своего нрава, своего характера.

Портрет Ирины, который создала Невена Коканова, возникает как живое олицетворение души Болгарии — самоотверженной души народа, строящего новую жизнь и утверждающего новую, социалистическую мораль.

В этой связи укрупненным, высветленным изнутри постепенно становится — и не по схеме, а по внутренней, душевной логике — и образ Марии... Тут возникает ощутимая внутренняя перекличка характеров, перекличка поколений, перекличка женских судеб, находящих — всякая по-своему — свою собственную закалку для своего собственного жизненного подвига. Пусть у одной героини он уже свершен, а у другой еще впереди, они обе являют живую примету тех великих традиций, которые и вчера и сегодня дороги народу.

Не будет никаким преувеличением, если мы скажем, что Болгария, ее кинематографисты фильмом о рождении черт характера, нужных человеку для счастья, о самом понимании счастья как явления прежде всего социального, обогащают мировой кинематограф.

Образы фильма, сохраняя ту непоказную, насыщенную жизнью «простоту», о которой я уже говорила, получают необходимую им

значительность и масштабность и там, где сценарий Александра Карасимеонова подспудно затрагивает большую тему жизни общества, формирующего человека, тему красоты и благородства социалистического строя, способствующего становлению души, открытой людям, способной любить людей...

Ведь уже в самом названии фильма «Любовь» обозначено его многотемное, полифоничное, разностороннее содержание. Любовь, обогащая и возвышая, облагораживая человеческую душу, становится могучим стимулом дальнейшего жизнестроительства, творчества, движения вперед... И все это рассказано коллективом молодых, одаренных кинематографистов языком понятным, далеким от поддельного «новаторства», от нарочитого формотворчества... Не навязывая ситуациям никакой «социологии», фильм естественно, свободно и просторно живет жизнью героев, их настроениями, их поступками. А в то же время очень хорошо видишь, что, пожалуй, мало кому до сих пор удавалось трактовать тему любви — вроде бы старую, как мир — с таких вот истинно новаторских позиций, так содержательно и так поэтично.

II. В фильме режиссера Стэнли Креймера «Оклахома, как она есть» мысли публицистического звучания, социально наполненные, жгучие внешне тщательно спрятаны.

Форма вестерна здесь не от стремления к занимательности, отнюдь впрочем не противопоказанной кинематографу; наоборот, думается, Стэнли Креймер, ни разу не повторившись, умеет сказать правду о жизни сегодняшней, всегда находя для своих художнических размышлений именно ту форму, какая им бывает в каждом отдельном случае наиболее необходима. И ровно в той же самой мере, в какой не был, скажем, просто развеселой комедией «Безумный, безумный мир», картина об Оклахоме тоже отнюдь не стала тем «чистым вестерном», за который она была простодушно (либо слишком уж поспешно) принята на фестивале некоторыми критиками. Чтобы не остаться голословной, сошлюсь на оценку М. Медведевой, которая и время действия в фильме, и характеры героев, и их отношения — все приняла такими, «какие они есть»...

Надо ли доказывать, что Стэнли Креймер куда тоньше! И фильм его рассказывает, по сути дела, вовсе не о далеком прошлом, а о времени, гораздо более к нам близком — о годах 70-х... И находится это сложнейшее киноповествование вовсе не на «полпути между реализмом и гротеском», как это посчитала М. Медведева, наблюдая за поведением героев, каковое — «с одной стороны» живописует реальную борьбу Лены, смелой женщины, владелицы нефтяной вышки, с большой и властной нефтяной компанией, решившей эту вышку отнять,— а «с другой стороны», вдруг-де перерастает в гротеск: история отношений Лены с ее отцом и наемным бродягой Мейсом. Оба они — отец и бродяга — начинают помогать Лене в ее борьбе, где сочетается страшное или трогательное со смешным и нелепым... Вот такое-то сочетание, необходимое вестерну, и приветствует М. Медведева. «Если бы этот уровень был выдержан везде, мы имели бы, — подытоживая, пишет критик, — одну из превосходных американских лент, посвященных прошлому...» Но ведь фильм-то вовсе не о «прошлом»!.. И все то, что может показаться якобы «потерявшим» остроту и образность в картине Креймера, есть публицистическая суть его размышлений о жизни, неизменно возникающих там, где он, приподнимая завесу вестерна, завесу «прошлого», обнажает сегодняшний облик, сегодняшние нравы, сегодняшние отношения в Америке; показывает моральный и материальный уклад современного американского общества, прямо и открыто высказывая свое беспощадно горькое к нему отношение...

И здесь снова на первый план выходит история любви Лены и Мейса... История, в которой ничуть не больше видишь вчерашнюю, чем сегодняшнюю Америку. В этом-то и прелесть. В этом-то и многозвучность того, о чем рассказывают нам Стэнли Креймер

и прекрасная актриса Фей Данавей... В ее Лене, которая выглядит поначалу фигурой, вроде бы вполне типической для начала века, с ее не знающим промаха винчестером, грубыми сапогами, кое-как подоткнутой, чтоб не путалась в ногах, длинной, заношенной юбкой, а главное — волевым, без всякой косметики, не очень даже и молодым, но резко и смело очерченным лицом и горящими, умными глазами, часто меняющими не только выражение лица героини, но все настроение, все состояние ее души,—живет огромное человеческое обаяние... Но не только этим обаянием покоряет Лена и бродягу Мейса и нас, зрителей. В образе, насмешливо и ярко очерченном, который создает Фей Данавей, живет как бы несколько персонажей сразу... Ну и прежде всего, это, конечно, Лена-мужлан, Лена из «вестерна», Лена — предприимчивая и отважная приобретательница-одиночка, для которой идеал счастья — наиболее выгодная продажа будущего нефтяного фонтана («будущего» потому, что убогая, доморощенная, кое-как слепленная вышка на холме, принадлежащем Лене, еще даже и не начала работать и никому пока неизвестно, что она сможет дать).

А рядом с этой Леной живет другая, все это достаточно откровенно осмеивающая, создающая, по сути дела, острую и злую сатиру на «вестерн» — на все эти обращения к прошлому, имеющие целью навести некоторый блеск романтики на прошлое, придать некоторый лоск тому самому «прошлому», где сильный всегда грабит и убивает слабого, создавая историю «его препохабия капитала»...

И, наконец, еще и та Лена, в которой Фей Данавей удивительно ярко и сильно дает почувствовать женщину сегодняшних дней, во «вчерашней» судьбе которой живет нескрываемая, *нынешняя* тоска о счастье, о хорошем, верном, *честном* спутнике жизни; живет стремление быть полезной и делать дело, которому не мешали бы сегодняшние гангстеры, как вот эти — из «Оклахомы-пан», которые ежели не деньгами, так оружием сомнут, сломают, погубят человека, принудят его сдаться, уступить, уйти со своих позиций.

С невероятным ожесточением и упорством отстаивая от всех и всяческих посягательств свою нефтяную вышку, Лена в общем-то защищает не только будущую прибыль от продажи нефти, которую надеется здесь добыть: она отстаивает ведь еще и человеческую свободу и независимость...

Пласты психологически острого, душевно сложного, блестяще очерченного актрисой характера один за другим раскрываются в «Оклахоме»; они-то и позволяют зрителю заглянуть далеко за очерченные фабулой границы предлагаемого Креймером киноповествования и увидеть в нем то, чем оно является в действительности, а именно философской притчей, где художник-публицист снова страстно излагает свои взгляды на жизнь, на взаимоотношения человека и общества, в конечном счете неизбежно делающие их врагами.

В общем-то видишь, что непосильная борьба почти убила в Лене женщину. И не смешно, а грустно слышать от нее это горчайшее признание... Правда, потом она оттает. И сама скажет Мейсу: хочу, чтобы ты меня обнял и поцеловал. Хочу, чтоб ты мне сказал, что я нужна тебе...

Герои Стэнли Креймера дождутся любви. Она к ним придет и станет их единственной наградой, единственным прибежищем в дальнейших скитаниях, в той новой борьбе, которая, вне всякого сомнения, предстоит им после того, как выяснилось, что вышка, которую они с такими мучениями отстояли, отвоевали от «Оклахомы-пан», как мы убеждаемся, бесплодна.

Притча Стэнли Креймера — а это и есть притча,— если хочешь разгадать ее до конца, разбивает вдребезги ходячую легенду о том, как, дескать, легко разбогатеть в США, говорит и о тех мужественных несгибаемых людях Америки, для которых вовсе не богатство является главной целью, а личная свобода, независимость. Для таких людей существование неизбежно превращается в длительную, непрекращающуюся *оборону*. В оборону от превосходящих сил противника, так, как,

Ингерид Вардунд — Лина в фильме «Свадьба Лины», режиссер Кнут Томсен

к примеру, это и показано в картине, где в условиях жесточайшей осады, когда нет больше ни еды, ни питья, ни патронов, осажденные все еще держатся, продолжают держаться одним лишь усилием воли. Только силой своих характеров.

Вот почему главная, смысловая кульминация созданного Креймером фильма-притчи скрыта внутри характеров. Герои, хоть и потерпели фиаско, не сдались. Наоборот, любовь сделала их сильней и богаче. И, конечно, мы тоже начинаем симпатизировать героям, любить эту сумасбродку Лену, которая и до встречи с Мейсом не боялась жить вот так бесстрашно — один на один с врагами и без всяких компромиссов... И тут опять видишь не одну только героиню, но и народ. Большой народ, который, как бы это ни было трудно, все равно должен разбираться в истинных ценностях, видеть правоту того дела, где добро борется со злом, отличать честь и отвагу от лжи и предательства.

III. На экране фестиваля мы познакомились и с героиней норвежского фильма — Линой.

Здесь возникает совсем иной характер, иная народная среда, иные обстоятельства человеческого существования.

Однако то наиболее яркое и существенно важное, что сделало картину «Свадьба Лины» явлением не просто заметным, но социально и психологически крупным, значительным, снова дает основания подключить ее к главной теме начатого нами разговора... Счастье и несчастье в судьбе Лины, глубоко и сложно раскрываемые Ингерид Вардунд, — впервые увиденной советскими зрителями очень талантливой актрисой,— проистекают словно бы и не из заранее обусловленных сценарием коллизий в жизни героини, а из самых заветных душевных недр ее крутого, сильного характера, подсмотренного в действительности и сыгранного в столь же сильной, открытой и прямой реалистической манере.

На всем протяжении фильма Лина—Вардунд упорно цепляется за свою убогую мечту, заменяющую ей стремление к любви и счастью,— выйти замуж... И все же тайная мечта эта живет, согревая и питая душу Лины — угрюмой, безрадостной, деревенской жительницы, засидевшейся в девках до такого возраста, когда надежды на замужество почти уж и вовсе не осталось. Но вот пришла вдруг

в деревню весть, что возвращается в родные края товарищ ее детских игр — он все еще холост! И неприветливое, суровое, будто каменное лицо Лины неожиданно становится другим. Холодный взгляд оживает, да и вся она неожиданно молодеет, хорошеет. Обретает легкость и грацию ее тяжелая походка, разглаживаются резкие, застарелые морщины, видно, что Лина совсем еще не стара, что она может быть привлекательной, женственной, любимой...

Но счастье не суждено этой деревенской женщине. Суровый и недобрый, замкнутый в себе мир, в котором она обитает, в общем-то и не знает любви.

Здесь, правда, рожают детей, но просто так, «для продолжения жизни», без всяких нежностей, поскольку земля, дома и овцы передаются по наследству — от отцов к детям, и значит надо, чтобы был кто-то, кому можно будет все это оставить, а остальное — не обязательно.

И Лину, эту неулыбчивую, мрачную, ожесточившуюся, истосковавшуюся без любви, без душевного человеческого тепла, одинокую пасмурную Лину начинаешь жалеть. Более того, невольно становишься внутренне на ее сторону, когда она начинает свою отчаянную — и заранее обреченную на неудачу,— неправедную, злую борьбу за Жильбера — ведь он так ей нужен!.. Она же не может жить без него, не может вернуться в свое черное, беспросветное одиночество... В этой любви-ярости, любви-отчаянии, любви-наступлении, может быть, вовсе и нет никакой любви. Есть только попытка выкарабкаться из мрака...

Надо ли тут видеть рок, обреченность, какую-то заранее выстроенную схему?.. Возможно, все это и обозначилось бы в фильме, не будь в нем Ингерид Вардунд. Актриса мощно сломала все преграды на своем пути к постижению образа. Силой глубинного, творческого, психологического и социального анализа Ингерид Вардунд заставляет нас п о ч у в с т в о в а т ь тот мир, в котором так плохо жить человеку.

Оправдываем ли мы Лину в ее эгоизме, в нежелании, вернее, неумении отступить, в отсутствии того самого мужества, благородства, которые проявила болгарская девушка — почти еще девочка — Мария, сыгранная Виолеттой Доневой?..

Как ни странно, сопоставление этих, вроде бы несопоставимых характеров напрашивается само собой, спонтанно. Оно возникает из разного, скажем резче — кардинально противоположного отношения к счастью внутри самого общества. Мария, как мы видели, утратив любимого, но сохранив чувство дружбы к нему, обрела те внутренние импульсы, которые, упрочивая связи человека с жизнью, делают его богаче, сильнее и в конечном счете дают ему то счастье, которого он достоин.

Лина у Вардунд богатая натура, она умеет ждать и терпеть, бороться с трудностями и преодолевать их. Но ничего этого не ценят люди, окружающие Лину.

Вот в самом начале фильма мы видим ее сердитую, недовольную, с неизменно угрюмым, застывшим, каменно-суровым лицом. В каждой ее черте — упорная сила одинокого характера, но даже и не та, которую изобразила так ярко Фей Данавей, а еще более крутая и злая, еще более одинокая и безнадежная сила.

Лена, сыгранная Данавей, хотя бы стреляет в своих врагов!.. Лина — Вардунд живет в буднях: молча таскает на себе, на своих плечах тяжеленные мешки, проходит мимо растолстевших, благополучных баб-семьянинок, баб-наседок, баб-самок... Вокруг них, как котята, копошатся ребятишки... А чем она хуже? Зависть, злоба, безысходность глядят на нас мрачным, неподвижно-застывшим взором Лины.

Что ж, мешки таскать она уже привыкла.

Может быть, привыкнет она и к тому, куда более тяжелому грузу одиночества, который невидимо лежит на этих же самых плечах? Нет, недаром, едва только возникла надежда сбросить этот груз, изменить судьбу, как Лина становится неузнаваемой!..

Нет, она и теперь, когда начинет свое ухаживание за Жильбером, остается все такой же безрадостной и грубой. Она и счастья доби-

вается, будто ворочает свои мешки!.. Совсем ненадолго помолодеет и оживится ее лицо... А потом Лина снова поймет, что всколыхнувшаяся было в ней нежность совсем никому не нужна, что от Жильбера она может лишь забеременеть, да и то, если он будет пьян до потери сознания: он любит молодую девушку и хочет жениться на ней, а не на Лине, работящей, как вол, исстрадавшейся от одиночества...

Смотришь на этих людей и видишь совершенно отчетливо: здесь никто не может быть счастлив. Здесь жизнь устроена так, что самые ее законы не предусматривают ни любви, ни дружбы. И Лина не то что не умела, а просто не могла поступить так, как Мария: ее некому было научить счастью.

Страшные отношения, просматриваемые за судьбой Лины, впрочем, никого здесь не пугают. К ним привыкли. Было бы только все «прилично»! И когда Лина, симулируя беременность, старательно подкладывает подушечку под свое белое платье невесты, чтобы все-таки заставить Жильбера пойти с нею под венец, все равно видишь: нет тут счастья, нет, просто не может его быть!..

Возможно, что трагический финал (дом молодоженов сгорает в ночь после свадьбы, и в пламени они оба гибнут) не был даже и необходим этому суровому, очень правдивому повествованию. Быть может, обычная, будничная жизнь героев как итог любви-насилия, любви-несчастья оказалась бы куда страшней, чем их смерть в бушующем пламени... Тут хороши только лица соседей — все такие же тупо-спокойные, сытые, невозмутимые... Даже пламя пожара вроде бы не отражается в их взорах — ничему не удивляющихся, равнодушных.

Логика жизни, логика характера, как и неумолимая логика социальных отношений, снова определяет успех — пусть даже только одной, главной роли фильма,— но ведь она, эта роль, достаточно отчетливо выразила настроение всей картины в целом, заставив нас думать о ней, помнить ее...

Впрочем, в произведении искусства никогда не обойдешься одной только логикой поступков. Особенно там, где человек добивается решения каких-то очень важных для себя, для всей последующей жизни нравственных вопросов... А ведь они непременно возникают, как только двое находят друг друга и начинают понимать, что жить по-прежнему, так, как они жили до своей встречи, уже невозможно — это вне их воли...

«Тройное эхо» — фильм, созданный в Великобритании, как и норвежский «Свадьба Лины», трогает непреложным и непредуказанным, поздно и ненужно пришедшим к героине чувством... А вот что поделаешь — пришло оно к женщине, чей муж далеко и не скоро вернется, если вообще вернется... А встреченный ею солдатик из соседней воинской части скорее годится ей в сыновья, чем в любовники... И все совсем уж осложняется, запутывается, когда парень этот вдруг отказывается вернуться в часть и сжигает свою солдатскую форму...

В целом картина сентиментальна и груба в буквальном смысле этого слова. Но Элис, центральный персонаж фильма, по моему мнению, столь же правдива и убедительна, сколь была впечатляюща и правдива Ингерид Вардунд... Героиня английского фильма страдает все время, с самого первого взгляда на своего будущего возлюбленного... Страдает искренне... Очень уж долго она была одна, слишком уж одиноко было ей на этой безлюдной ферме, слишком безнадежно, безвозвратно, навсегда уходила не то что молодость — она ушла давно,— а хотя бы надежда на ласку, на приветливое слово, теплый взгляд... И все же Элис как могла протестовала против решения струсившего мальчишки — скрыться, бежать из армии.

Возмездие здесь обрисовано грубо, с тем нескрываемым стремлением дать зрителю добрую порцию убийств и крови, которое все больше отравляет кинематограф и все меньше оставляет зрителю таких картин, где жизнь, ее драматизм, ее сложнейшие коллизии решаются без той красной краски, которая, проливаясь в изобилии, еще пугает зрителей, но уже давно не трогает их по-настоящему...

IV. И снова хочется вернуться к болгарской картине «Любовь», посмотрев на нее теперь еще и с точки зрения тех «модных» приемов, без которых не обходится в наши дни кинематограф, даже совсем молодой, начинающий... Ведь вот и «Туки-Буки» — фильм, привезенный из Сенегала, и «Мираж», созданный в Перу, не избежали «рваного» сюжета, того нарочито замысловатого, клочковатонеясного монтажа, который заставляет зрителя с превеликим трудом осмысливать все то, что происходит на экране... А ведь и тут и там — способная глубоко нас заинтересовать история несчастий молодой влюбленной пары, которая не находит ни счастья, ни прибежища на родной земле... Что касается насилия, то оно начинает выступать в обоих фильмах как то, что только еще больше затемняет смысл человеческих жизней, о которых рассказывает экран. Где уж тут говорить о той важнейшей функции искусства, которая заключается в его способности н а у ч и т ь людей с ч а с т ь ю. Из всех фильмов, проанализированных на этих страницах, такая задача оказалась по плечу только фильму болгарских кинематографистов «Любовь».

Гленда Джексон — Элис, Брайан Дикон—Бэртон в фильме «Тройное эхо», режиссер Майкл Эптед

Жан-Луи Барро

Прикосновение к поэзии

Беседу вел А. Липков

Мы знаем его по фильму «Дети райка»— грустной романтической повести о любви и искусстве, о несбыточности счастья, о силе зла и хрупкости красоты. И еще — о вечности красоты, ее даре преображать человека.

Наверное, не случайно в этом фильме, открыто оперирующем извечными категориями добра и зла, красоты и порока, на главную роль потребовался актер особого творческого склада, способный равно свободно чувствовать себя во всех мирах, слагающих эту философскую притчу — и на подмостках сцены в костюме Пьеро, и среди шумной карнавальной сутолоки парижских улиц, и в нищем уюте окраинных кварталов, дешевых кафе, меблированных комнат. Потребовался актер, способный нести романтический ореол и сохранять органическую естественность в обыденных, житейских ситуациях.

Такого актера Карне и Превер нашли в Жане-Луи Барро.

Если сравнить созданное Жаном-Луи Барро в театре и в кинематографе, преимущество будет явно не на стороне кино.

На сцене — роли в пьесах Шекспира, Мольера, Мариво, Лопе де Вега, Клоделя, Гамсуна, Кокто, Кафки, Ионеско, постановки Эсхила, Бен-Джонсона, Расина, Беккета, Чехова. В кино — блистательный Батист в «Детях райка» Марселя Карне; эксцентричный полуэпизодический персонаж — убийца мясников в «Забавной драме» того же Карне; Гектор Берлиоз в «Фантастической симфонии», основатель Красного Креста Анри Дюнан в картине «Человек — людям» (оба фильма поставлены Кристиан-Жаком); персонаж с раздвоенным сознанием в «Завещании доктора Корделье» Жана Ренуара, предстающий то в облике утонченного интеллигента, то в облике его звероподобного двойника; прошедшие достаточно незаметно роли в «Великой любви Бетховена» Абеля Ганса, «Карусели» Макса Офюльса — вот, в общем, и все.

И тем не менее, то, что Барро принес на экран — совершенное чувство пластики, тонкий интеллектуальный психологизм, романтизированный взгляд на мир, метафоричность актерского языка,— все это оказалось очень значимым, оставило памятный след и в истории кино. И, кстати, пример Барро как нельзя лучше подтверждает плодотворность союза кино и театра, необходимость этой постоянно эволюционирующей, меняющейся и взаимообогащающей связи.

В Москву Жан-Луи Барро приехал на проходивший в 1973 году XV конгресс Международного института театра. Тогда же состоялась и эта беседа с ним. Беседа о кинематографе.

Разговор с Барро записывать трудно. Важны не только слова, но и то, к а к они произносятся. Важно меняющееся ежеминутно выражение лица — смех, улыбка, неправдоподобно наигранный ужас, грустная самоирония, задумчивость. Важна жестикуляция тонких стремительных пальцев: они словно подхватывают слова, несут их вам, досказывают то, на чем запнулось слово. Барро и в «жанре интервью» остается превосходным мимом...

— Вы уже лет десять не снимаетесь в кино...

— Неужели десять? Последний раз я играл у Жана Ренуара в «Завещании доктора Корделье» — это вариант истории доктора Джекиля и мистера Хайда. Странный получился фильм... Действительно, прошло уже тринадцать лет. Быстро летит время.

Не подумайте, что я разочаровался в кино. Моя любовь к нему осталась прежней. Но работа для экрана зависит прежде всего от того, насколько я занят в театре. Когда ты ответствен за большую группу людей, то все другое приходится увязывать с этим, главным своим делом. Жизнь труппы — это моя жизнь. Я посвятил свою жизнь театру.

Конечно, не только лишь театру. Незадолго до приезда в Москву я целых три месяца вы-

ступал под куполом цирка — это были невыразимо прекрасные дни, поэзия существования. Охотно согласился бы сняться в кино, если бы мне предложили подходящую роль. У меня о кино остались самые лучшие воспоминания, особенно об эпохе Жака Превера. Персонаж, в котором наиболее полно выразилась моя актерская природа — это Батист из «Детей райка» Карне.

— На наши экраны этот фильм вышел с большим опозданием — почти в четверть века. Но фильм совсем не постарел...

— Я постарел. Батист для меня теперь, как сын, очень любимый сын. Он очень много значил в моей жизни. Эта работа — синтез мимики, кино, атмосферы театральных кулис. Если хотите, это синтез моего существования, то, что мне дороже всего в искусстве.

Помню, как возникала эта картина. Однажды я встретил Жака Превера: он в ярости возвращался от продюсера, который отказался заплатить ему за сценарий. Мы сидели на террасе открытого кафе, пили вино, с нами был Марсель Карне. Карне спросил, нет ли подходящего сюжета для кино. Я ответил: есть великолепный сюжет, история мима Жана-Гаспара Дебюрро. Безмолвный мим гораздо интереснее как герой звукового кино, чем говорящий актер. Он был настолько молчалив, этот человек, что когда произошел невероятный случай — он убил палкой оскорбителя своей жены,— все бросились в суд. Людей не столько интересовало, оправдают его или приговорят к казни, сколько то, как он будет говорить. Им хотелось услышать его голос. Примерно то же испытали и мы, когда бросились смотреть фильм, в котором впервые заговорил Чаплин. Преверу понравился этот сюжет, он внес в него очень много своего, свой поэтический взгляд на мир, философичность, а история с судом так и не вошла в картину.

— «Дети райка» в свое время воспринимались как фильм политический. У Жоржа Садуля есть высказывание, что в условиях оккупации обращение к традициям национальной культуры было равносильно участию в Сопротивлении...

Жан-Луи Барро

— Это было нравственное сопротивление. «Дети райка» так и воспринимались — как вызов фашизму. Вообще, в искусстве есть два пути делать политические произведения. Можно прямо вкладывать в фильм пропагандистские идеи, а можно создавать картины, вроде бы далекие от политических тем, но своей формой революционизирующие и жизнь и искусство.

— Сейчас после долгого господства кинематографа, максимально приближенного к жизни, антитеатрального — наиболее ярко это было выражено в итальянском неореализме — все больше возрастает интерес к фильмам обнаженно условным, берущим на вооружение приемы театра. Ну, скажем, необычайно популярны мюзиклы. Чем вы объясняете этот поворот?

— Меня в сегодняшнем кино поражает другое: мобильность камеры, быстрота этой

камеры. Вот что удивительно! Раньше аппарат был громоздким, прикованным к одному месту — к штативу, к рельсам. Теперь оператор может быстро носить его на плече, быстро его перемещать, свободно ориентироваться в пространстве — и все с невероятной легкостью.

То, о чем вы меня спрашиваете, удивляет значительно меньше. Настроения публики изменчивы, кино вынуждено им подчиняться. Сегодня в ходу короткие юбки, завтра — длинные. Мода! Есть большие фильмы, такие, как «Броненосец «Потемкин» — сюда же я отношу и «Детей райка»,— они останутся в синематеках навсегда. И есть фильмы, которые служат вкусам года.

В кинематографе необычайно важен ритм. Что бы вы ни снимали — мюзикл или жизнь семьи в ее повседневном течении,— важно почувствовать ритм, который бы выражал эту жизнь, не только ее внешние проявления, но также и внутреннюю ее суть. Поэтому мне кажется такой важной техническая революция, освобождение художника от диктата механизмов. Теперь у вас есть возможность взять на плечо камеру и запечатлеть моментально то, что вы видите, что вас интересует.

— А что вы думаете о переменах, происшедших в актерской игре? Ведь сейчас там та же тенденция — переход от игры бытово достоверной, «как в жизни», к резкой, заостренной, форсированной. Если, например, лет десять-пятнадцать назад о вашей манере игры писали как об устаревшей, театральной, нарочитой, то теперь такой стиль исполнения становится наиболее выигрышным, ведущим в кинематографе.

— Неужели? Я впервые об этом слышу, но мне это нравится. Так, может быть, я правильно сделал, что десять лет не снимался?

Ну, а если говорить серьезно, то был период, когда кинематографические деятели отрицали актера напрочь, они не хотели иметь дело с профессионалами, они предпочитали людей с улицы. Теперь происходит возврат к актеру.

Выражение «преувеличенная манера игры», как правило, не в чести у актеров, но это неизбежно и в кино и в театре, хотя и там и там система преувеличений различная. Можно принять любое преувеличение, если оно правдиво. В этом и заключается актерская трактовка. А бывают «преувеличения наоборот», когда боятся любых преувеличений, когда хотят, чтобы все было, как в жизни. Но жизнь и искусство не одно и то же, даже если искусство и отражает реальную жизнь. Когда правду искусства пытаются приравнять к правде жизни, получается ложь.

В недавнем фильме кинорежиссера Филиппа де Брока есть сцена, где герой бежит по лугу. С точки зрения бытового правдоподобия это предельное преувеличение, почти танец. Но это настолько правдиво по выражению чувства — поверьте мне, я мим и очень хорошо это чувствую,— что воспринимается как жизненная реальность. Так же, например, воспринимался и проход Чаплина по улице в «Диктаторе» — это почти танец, полное неправдоподобие с точки зрения буквалистской копии жизни, но это совершенная правда, потому что это поэзия. Предел поэзии.

— Могли бы вы представить фильм, сыгранный целиком мимами?

Барро улыбается:

— Да, конечно.

— Вы работали со многими замечательными режиссерами: Жаном Ренуаром, Марселем Карне, Кристиан-Жаком, Абелем Гансом. Кто из них ближе всего вам как актеру? Что каждый из них вам дал?

— С каждым из них я работал с удовольствием. Все старались найти для меня самый простой и правильный путь. Они давали мне почувствовать — надеюсь, это была правда,— что им доставляет удовольствие, когда я хорошо играю. Карне и Кристиан-Жак создавали для актера очень приятную для него обстановку. Жан Ренуар умел заставить актера работать с полной самоотдачей. Ну, а если говорить о Превере, то он настолько хорошо меня знает, что в его сценариях всегда учтены и мои достоинства и мои недостатки. Очень трудное это искусство — актер в кино.

— Есть актеры, которые великолепны на сцене, но никак не проявили себя в кино...

— Это так. К примеру, Людмила и Жорж Питоефф — прекрасные театральные актеры, но кинематограф их так и не «открыл», что, кстати, не уменьшает их роли в искусстве. Есть, наоборот, актеры, замечательные на экране, но ничего не давшие театру. В театре воздействие актера — это прежде всего вопрос «магнетизма». Актер — электронный прибор, радиопередатчик. Вы можете быть некрасивым, неумело двигаться, но вдруг в один момент вы так раскрываете свою личность, обретаете такое влияние, что весь зал очарован. В кино же основная добродетель другая — аутентичность чувствования, подлинность поведения. Камера следит за актером, схватывает его поведение, и все, что попадает в поле зрения камеры, должно быть подлинно. Иначе не избежать фальши.

— Что вам как театральному режиссеру дал кинематограф?

— Очень много дал. Прежде всего он помог мне открыть такого великого кинематографического писателя, как Шекспир. Кстати, не только кинематограф, но и телевидение многое мне дало. В годы, когда я только начинал играть в театре, нас учили, что ни в коем случае нельзя смотреть в зал. И мы не смотрели, хотя и знали, что в XVI, в XVII веках это было обычной практикой. Точно так же, когда мы снимались в фильмах, категорически не разрешалось смотреть в объектив кинокамеры. Театральная традиция оказалась живучей и в кино. А потом появилось телевидение, и актер на телеэкране стал непосредственно, впрямую обращаться к зрителю. Теперь тот же самый зритель, когда он приходит в театр, в кино, не удивляется, когда актер обращается прямо в зал, к нему. То есть достижения современной научной мысли помогли нам возродить ту самую традицию, которая существовала в средние века.

— Вы заговорили о Шекспире. Может ли он, по-вашему, быть столь же удачным на экране, как и на сцене?

— Мне как раз и кажется, что Шекспир легче, чем любой другой писатель, переводится на язык кино. Экрану совсем не противопоказаны большие разговорные куски, к тому же шекспировские пьесы дают прекрасную возможность для образного кинематографического монтажа. Тексту можно найти изумительное изобразительное соответствие. Это прекрасно получилось у Франко Дзеффирелли в «Ромео и Джульетте».

Через несколько часов после разговора мы случайно столкнулись с Барро в холле гостиницы «Москва». Он остановился и сказал:

— Я тут подумал над вашими вопросами и хочу немного добавить. Главное вот в чем: кино — искусство не документальное, а поэтическое.

Отовсюду

Аргентина

Известный аргентинский актер и певец Уго дель Карриль заявил журналистам в Буэнос-Айресе, что он поддерживает проект создания фильма, посвященного творческой и общественной деятельности популярной в 50-е годы актрисы театра и кино Евы Перон. Дель Карриль сделал это заявление вскоре после своего назначения на пост директора Национального института кинематографии Аргентины. Касаясь положения в аргентинском кино, Уго дель Карриль отметил серьезность кризиса, переживаемого национальной кинематографией, что, по его мнению, объясняется в первую очередь отсутствием сценариев, разрабатывающих подлинно аргентинскую проблематику. «Я хотел бы,— сказал дель Карриль,— снять фильм, который отражал бы думы и настроения людей моего поколения. В биографии Евы Перон есть много обстоятельств, которые, как я полагаю, заинтересуют широкого зрителя. Мне хочется создать образ аргентинской женщины, которую волнуют не только личные, но и социальные проблемы».

Болгария

Ежедневно кинотеатры страны посещает около 350 тысяч человек. В результате проведенных исследований болгарскими социологами установлено, что распространение телевидения влияет на посещаемость кинотеатров лишь в известных границах: оно является причиной сокращения частоты посещений кино главным образом среди зрителей самого младшего и самого старшего возрастов, но практически не влияет на молодых зрителей, что является весьма существенным обстоятельством, поскольку основной состав киноаудитории в Болгарии — юноши и девушки в возрасте от 15 до 18 лет. Согласно статистическим данным, за последние три года в посещаемости кинотеатров наблюдается стабилизация с тенденцией к росту. Так, если в 1969 году кинотеатры посетило 110 миллионов человек, то в 1972-м эта цифра возросла до 114 миллионов. Обращает на себя внимание рост популярности кино среди молодых зрителей; специалисты объясняют это тем, что в последнее время молодежная тематика занимает все больше места в болгарских художественных фильмах и тематических планах творческих коллективов.

●

Любомир Шарланджиев, один из режиссеров телевизионной серии «На каждом километре», работает над фильмом «Самый хороший человек, какого я только знаю», экранным вариантом повести молодой писательницы Лиляны Михайловой «Открой, это я». Главную роль в фильме исполнит Невена Коканова, в творческой биографии которой последние два года стали периодом особенно активной работы в кинематографе. Среди исполнителей — Владимир Смирнов, сыгравший главную роль в картине «Прощайте, друзья!», и Олег Ковачев, мальчиком снявшийся в фильме «Рыцарь без доспехов» и получивший ряд международных премий. Говоря о своей новой картине, Шарланджиев отметил ее актуальность и близость к современной действительности: личная и общественная ответственность каждого за создание, утверждение и сохранение духовных и материальных ценностей социалистического общества. Герои картины — рабочие, люди мужественных профессий, с трудными характерами и сложными биографиями — находят в лице своей преподавательницы в вечернем техникуме не только хорошего педагога, но и чуткого друга, близко принимающего к сердцу их проблемы. А для самой преподавательницы встреча с такими учениками — путь к пониманию правды характера трудового человека. В отдельных судьбах и характерах должны, по замыслу авторов, прочитываться новые черты современника, формирующиеся в результате развития социалистического общества.

●

В 1973 году болгарская кинематография отметила свое 25-летие. Первыми художественными фильмами, снятыми после национализации кинопроизводства, осуществленной в 1948 году, были такие, ныне ставшие классическими ленты, как «Калин-Орел», «Тревога», «Герои Сентября», «Утро над Родиной», «Данка». Сегодня болгарская социалистическая кинематография выпускает ежегодно 18—20 игровых и свыше 200 короткометражных фильмов. Утвердилась школа мультипликационного кино, в котором высокое мастерство сочетается со своеобразием национального стиля. Кинематографисты Болгарии активно сотрудничают со своими коллегами из Советского Союза, ГДР, Польши и Чехословакии.

Лучшие произведения болгарского кино были удостоены за 25 лет приблизительно трехсот международных премий на фестивалях в Москве, Карловых Варах, Канне, Венеции, прошли по экранам восьмидесяти с лишним стран мира.

Великобритания

Фред Циннеман экранизировал роман Фредерика Форсайта «День шакала». В основу картины, как и романа, легло неудавшееся покушение подпольной националистической организации ОАС на генерала де Голля в начале шестидесятых годов. Созданный в жанре политического детектива, пользующегося сейчас большой популярностью, фильм Циннемана, как считают критики, с большой достоверностью воспроизводит на экране атмосферу первых лет после окончания алжирской войны.

●

Проблема защиты среды обитания находит свое отражение и в кинематографе для детей. «Шестеро из Сейлема» — так будет называться фильм о шестерке ребят, замышляющих взрыв фабрики, которая своими отходами отравляет растительность и животный мир в округе.

●

Режиссер Кен Рассел приступил к постановке биографического фильма, героем которого будет выдающийся австрийский композитор Густав Малер. В главной роли снимается актер Роберт Поуэлл.

Венгрия

В октябре прошлого года в городе Печ проходил VII Венгерский фестиваль художественных фильмов. Главная премия была присуждена «Фотографии» режиссера Пала Золнаи. Приз

«Третий разбег», режиссер Петер Бачо

за лучшую режиссуру получил Петер Бачо за фильм «Третий разбег», за лучшую операторскую работу — Янош Кенде («Петёфи-73», он же был оператором второй картины, показанной на фестивале — «Поездка с Яковом»), а Андраш Ковач признан лучшим сценаристом (фильм «Венгерский пустырь»). Среди актрис лучшей признана Андреа Драхота за игру в фильме «Венгерский пустырь», а среди мужчин — актер Колошварского театра Ференц Бенче, который снялся в картине «Плюс — минус один день». Интересным событием фестиваля был ретроспективный показ двенадцати фильмов известнейшего мастера венгерского кино режиссера Золтана Фабри.

Мексика

Проходивший в Торреоне фестиваль «Современное мексиканское кино» вызвал противоречивые суждения и оценки в латиноамериканской печати. Однако некоторые картины, показанные на этом фестивале, в частности, «Восставшая Мексика», «Босоногий орел», «Замок чистоты», «Сад тетушки Изабель», «Щенки», заставили критиков заговорить о «новой волне мексиканского кино». «Рассуждая о мексиканском кино,— пишет обозреватель венесуэльского еженедельника «Имахен»,— обычно ссылаются на узость его тематики. Говорят, что мексиканские фильмы не затрагивают таких важных национальных проблем, как борьба крестьянства за землю или нарушение демократических прав и норм общественной жизни, в результате чего кино Мексики не является «свидетелем своего времени». Все это в какой-то мере оправдано, однако фильмы, подобные «Восставшей Мексике», склоняют к иному мнению. Для серьезного критика не могут остаться незамеченными такие положительные аспекты современного мексиканского киноискусства, как появление в нем новых интересных имен, внимание к фольклору и народной культуре, искренность и взволнованность актерской игры. Работы мексиканских кинематографистов последних лет доказывают, что в стране есть силы, способные возродить славу мексиканского кино времен Эмилио Фернандеса и Габриэля Фигероа».

Норвегия

В городе Дребаке состоялся первый в Норвегии международный кинофестиваль, в конкурсе которого участвовало тринадцать картин. Одиннадцать из них выпущены студиями Норвегии, Швеции, Италии, Франции, США и Боливии, а две являются копродукцией. Хозяева фестиваля показали три ленты: «Последняя охота Кнута Формоса» режиссера Яна Эрика Дюринга, «Пожар» Хокона Сандея и «Антон» Пера Блума. Первую премию Дребакского фестиваля «Золотая креветка» получил американский антивоенный фильм «Джонни берется за оружие», поставленный писателем и сценаристом Далтоном Трамбо по собственному роману. По уставу фестиваля в Дребаке этой премии может быть удостоен лучший иностранный фильм. «Золотая креветка» за лучшее исполнение мужской роли присуждена норвежскому актеру Юлиану Стрему за участие в картине «Антон».

Председатель правления Норвежского фильмофонда Арнлют Энг заявил на пресс-конференции, что фильмофонд постарается в ближайшие годы расширить «географию» кинофестиваля. Он также сообщил, что предполагается организовать фестиваль стран Северной Европы. Г-н Энг, побывавший в составе норвежской делегации на VIII МКФ в Москве, отметил великолепную организацию московского киносмотра.

Польша

В барочном городке Лагове на западе Польши в пятый раз состоялся национальный кинофестиваль «Любуское кинолето». В смотре участвовали все восемнадцать полнометражных фильмов польского производства, премьеры которых состоялись в период между июнем 1972 и июнем 1973 года. Гран-при фестиваля получил Анджея Вайды «Свадьба». Специальный приз «Золотая гроздь» присужден Янушу Насфетеру «за поэтичность и морально-воспитательную ценность картин «Бабочки» и «Этот ужасный, никчемный парень»; Эве и Чеславу Петельским за фильм «Коперник», Ядвиге Янковской-Цесьлак — за лучшую женскую роль (дебют в фильме «Нужно убить эту любовь»), Францишеку Тшецяку за лучшую мужскую роль (фильм «Навылет»). Традиционные премии Клуба польской кинокритики получили: в категории отечественных картин — «Спасение» Эдварда Жебровского; в категории зарубежной продукции — «Андрей Рублев» Андрея Тарковского.

●

На киностудии Войска Польского «Чолувка» закончена работа над полнометражным документальным фильмом «Фронт освобождения», посвященным истории сражений, разыгрывавшихся на землях Польши в 1944—1945 годах. Режиссер фильма, известный документалист Мацей Сеньский, пояснил в интервью, что считает эту свою картину явлением принципиально новым для польской документалистики. «До сих пор фильмы об этом времени,— сказал он,— были у нас посвящены выяснению участия польских войск и польского народа в завершающей фазе войны. Создавались фильмы об участии поляков в формировании Поморского вала, штурма Колобжега и Берлина, о формировании народного Войска Польского. Эти ленты были для нас необыкновенно важны, но перспектива их была особой: наша армия, наши усилия. Между тем следует помнить, что на фронте, проходившем через Польшу, воевало от трех с половиной до четырех миллионов советских солдат. Мы потеряли двадцать тысяч убитыми, а Советская Армия — около шестисот тысяч. И потому сегодня необходим фильм, который показал бы операцию по освобождению Польши в новой перспективе. Такова исходная идейно-художественная установка фильма «Фронт освобождения». Включение в картину столь обширного материала, по мысли режиссера, было необходимо для того, чтобы зритель ясно представил себе эту кампанию как стратегическое целое, понял значение и роль отдельных эпизодов. «Многие ли поляки знают подробности огромных операций, благодаря которым уцелели Краков, Лодзь, Познань и весь Силезско-Домбровский бассейн? — спрашивает в заключение своего интервью Сеньский.— Я попытался рассказать об этом как можно более подробно...»

●

Проза Ярослава Ивашкевича, лауреата международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами», экранизировалась неоднократно. Написанное Ивашкевичем послужило литературной основой для сценариев таких известных фильмов, как «Мать Иоанна от ангелов» Кавалеровича, «Березняк» Вайды, «Любовники из Мароны» Зажицкого, «Потерянная ночь» (новелла в картине «Встречи») Ленартовича. Сейчас режиссер Януш Маевский работает в кинообъединении «Икс» над среднеметражной лентой, которая станет вторым перенесением на экран рассказа Ивашкевича «Потерянная ночь», с участием популярных польских актеров Анджея Лапицкого и Даниэля Ольбрыхского, и откроет цикл из семи экранизаций новелл писателя: «Вечер у Абдона», «Зигфрид», «Девушка и голуби» и др. Постановка фильмов поручена Анджею Вайде, Эдварду Жебровскому, Анджею Жулавскому, Барбаре Сас-Здорт, Агнешке Холланде, Станиславу Леталло.

Румыния

«С чистыми руками» — новый фильм Серджиу Николаеску, постановщика картин «Даки» и «Михай Храбрый», показывает Бухарест весной 1945 года, когда город терроризировали банды гангстеров, воспользовавшихся неопределенностью ситуации и экономическим хаосом, искусственно поддерживаемыми реакцией. По свидетельству румынской прессы, занимательная интрига, сюжет, изобилующий драматическими обстоятельствами, дали авторам возможность раскрыть некоторые аспекты борьбы между старым и новым общественным укладом в послевоенной Румынии. Осуществляя мероприятия по демократизации страны и укреплению новой власти, Румынская коммунистическая партия направляла рабочих в органы государственной безопасности и полицию. Герой фильма Михай Роман, рабочий железнодорожных мастерских, участник антифашистского Сопротивления, становится комиссаром полиции в одном из районов Бухареста. Заглавие картины передает одну из главных идей произведения: ликвидация преступности и налаживание нормальной жизни в послевоенном Бухаресте должны были выполняться людьми, у которых «чистые руки»,— в духе новой законности будущего социалистического общества. Серджиу Николаеску выступает в своей новой постановке не только как режиссер, но и как исполнитель роли одного из центральных персонажей — комиссара Миклована. Румынская критика отмечает как одно из достоинств картины — верное и яркое представление об эпохе, которое создается и за счет точного декоративно-художественного оформления постановки, и в результате достоверно воспроизведенных примет времени в поведении, вкусах и настроениях персонажей.

«С чистыми руками», режиссер Серджиу Николаеску

Сенегал

Режиссер Махама Джонсон Траоре закончил работу над полнометражным цветным фильмом «Диега-Би» («Женщина»). Это социологическое исследование, посвященное положению женщины в обществе, где отношения между мужчиной и женщиной все еще определяются старыми религиозными обычаями. Сейчас Траоре собирается снимать фильм «Ретуар». Ретуар — название придуманного режиссером города, в котором зрители, однако, могут узнать Дакар, столицу Сенегала. В фильме поставлены многие вопросы экономической, социальной и культурной жизни страны, а также проблема эмиграции африканцев в Европу, где они, по существу, попадают в рабскую зависимость от предпринимателей.

США

В октябре прошлого года в Сан-Франциско проходил Международный кинофестиваль, в программах которого были показаны фильмы из пятнадцати стран. Наряду с картинами западного производства зрители США имели возможность познакомиться с фильмами из Советского Союза, Болгарии и Чехословакии. Фильмы из этих стран вызвали большой интерес у публики и кинокритиков.

●

Продюсер Сэм Шпигель собирается экранизировать незавершенный роман Скотта Фицджеральда «Последний магнат», над которым писатель работал незадолго до своей смерти в 1940 году. Фильм будет сниматься на студиях кинокомпании «Метро-Голдвин-Майер» и должен выйти в конце 1974 года, к пятидесятилетию «МГМ». И главный герой романа Фицджеральда Монро Стаар и второстепенные персонажи имели реальных прототипов среди людей, окружавших писателя во время его работы в Голливуде по контракту с «МГМ». В качестве режиссера

будущей ленты Шпигель надеется привлечь Майка Николса, постановщика известных картин «Выпускник», «Кто боится Вирджинии Вульф?», «Уловка-22».

●

На IX Международном кинофестивале в Чикаго, проходившем в ноябре 1973 года, был организован ретроспективный показ фильмов индийского режиссера Сатьяджита Рэя. Программа включала девять картин: «Музыкальная комната» (1958), «Мир Апу» (1959), «Богиня» (1960), «Две дочери» (1961), «Большой город» (1961), «Чарулата» (1964), «Гупи Джин и Багха Бин» (1969), «Компания с ограниченной ответственностью» (1972) и «Дальний гром» (1973). Просмотры проводились в зале Мандел Холл на территории студенческого городка Чикагского университета.

●

Жан-Луи Трентиньян играет главные роли в новом фильме Алена Робб-Грийе «Игра с огнем» и в картине Пьера Гранье-Деферра «Поезд». «Поезд» — это уже третий роман Сименона, который экранизировал Гранье-Деферр (до этого он перенес на экран «Кот» и «Вдову Кудерк»). Действие происходит в 1940 году в оккупированной нацистами Франции, в поезде с беженцами, который идет из Седана на юг, к Ларошели. Во время этого вынужденного путешествия герой романа и фильма встречается с немкой, также спасающейся от фашистов. Ее играет актриса Роми Шнайдер. «Эта короткая встреча в поезде, который постоянно подвергается бомбардировкам с воздуха,— говорит режиссер Пьер Гранье-Деферр,— является началом любви, лишенной каких-либо надежд... Но тем не менее, я никоим образом не хотел, чтобы тональность фильма была мрачной: речь ведь все-таки идет о любви»...

Франция

В Париже в возрасте 55 лет скончался известный французский режиссер Жан-Пьер Мельвилль. За четверть века работы в кино Мельвилль поставил 13 фильмов, некоторые из которых стали заметным явлением во французском послевоенном киноискусстве. Жан-Пьер Мельвилль (настоящая фамилия — Грумбах) выбрал свой псевдоним в честь американского писателя Германа Мелвилла, автора знаменитого «Моби Дика». Его режиссерский дебют — «Молчание моря» по книге Веркора — состоялся в 1949 году. Мельвилль участвовал в написании сценариев ко всем своим фильмам и иногда появлялся на экране в эпизодических ролях. Во время Недель французского кино в Москве советские зрители познакомились с двумя его работами: «Армия теней» и «Второе дыхание».

Брижитт Ариель в фильме «Малютка Пиаф», режиссер Ги Казариль

●

Режиссер Ги Казариль закончил картину «Малютка Пиаф» — о юности прославленной французской певицы и начале ее артистической деятельности. Режиссер, по его собственному признанию, не стремился в подробностях воспроизвести биографию Эдит Пиаф. Опираясь на достоверные факты, изложенные в мемуарах ее сестры Симон Берто — «Момон», он лишь попытался с точностью воссоздать на экране столь памятный французам образ, не разрушая «мифа Пиаф». В силу этого особо трудным оказался выбор исполнительницы главной роли. Среди многочисленных кандидаток чаще всего называли Лизу Минелли, но в конце концов Казариль, успевший приобрести своими предыдущими фильмами славу «открывателя» актеров, остановился на девятнадцатилетней дебютантке Брижитт Ариель, обладающей удивительным внешним сходством с молодой Пиаф. Первое появление Ариель на съемочной площадке во время проб произвело на присутствующих ошеломляющее впечатление: по общему мнению, это была настоящая Пиаф. Младшую сестру Пиаф, вместе с которой певица начинала свою карьеру, играет шестнадцатилетняя актриса Паскаль Кристоф; это ее сороковая роль в кино, так как она дебютировала в три года.

«Малютка Пиаф» полностью снимается на натуре и в подлинных интерьерах: в старых бистро, отелях, на маленьких улочках, не изменившихся с 20-х годов. Действие картины заканчивается 1936 годом, в нее включены не только известные песни Пиаф, но и ранние ее песенки, которые, естественно, в записях не сохранились. Поэтому ранний репертуар записан в исполнении певицы Бетти Марс. И только в финале фильма звучит подлинный голос Эдит Пиаф: она поет свою знаменитую песенку «Аккордеонист».

Анна Мария Филип

●

После сорока лет работы, снявшись в 93-х фильмах, Жан Габен решил уйти из кино. Во всяком случае, он об этом заявил недавно корреспонденту газеты «Франс-суар». Однако прежде чем окончательно покинуть съемочную площадку, Габен сыграет — в последний раз! — главную роль в фильме Андре Кайатта «Тигрица и слон». Название это, по словам режиссера, навеяно рассказом Киплинга о столкновении тигра и слона. Когда дерутся слон и тигр, писал Киплинг, слон всегда бывает победителем, но если ему придется столкнуться с разъяренной тигрицей, может статься, что они оба погибнут. «Этот рассказ,— говорит Кайатт,— символизирует интригу моего фильма, в основе которого — противоборство двух персонажей, мужчины и женщины». Жан Габен играет в картине председателя суда, последний раз перед уходом в отставку слушающего дело — об изнасиловании и убийстве несовершеннолетней. Роль матери обвиняемого, вдовы известного гангстера и главного антагониста судьи, играет София Лорен. Андре Кайатт, верный «судебной» тематике, намерен показать в «Тигрице и слоне», как может влиять на ход процесса личность председателя суда.

●

Анна Мария Филип, девятнадцатилетняя дочь Жерара Филипа, избрала профессию своего знаменитого отца. Недавно она дебютировала в телевизионной серийной передаче «Осенняя земляника», вдохновленной рассказами Альбы де Сеспедес. Сейчас она готовится к выступлению в одной из пьес Расина.

Чехословакия

Статистика отмечает рост популярности советских фильмов у чешских и словацких зрителей, ставший особенно заметным в последние два года. Если в 1969 году картины советского производства посмотрело 4 миллиона зрителей, то в 1971 году эта цифра возросла до 11,1 миллиона, а в 1972 году достигла 12 миллионов. Число киносеансов, на которых демонстрировались фильмы из СССР, увеличилось с 39 тысяч в 1969-м до 130 в 1971 году. В 1972 году чехословацкие зрители имели возможность посмотреть такие картины, как «Освобождение», «Белая птица с черной отметиной», «Преступление и наказание», «Начало», «Пришел солдат с фронта», «Минута молчания», «Дядя Ваня», «Море в огне», «Игрок». Только за первые пять месяцев 1973 года в чехословацкий прокат выпущено более двадцати советских фильмов, среди которых — «А зори здесь тихие...», «Обвиняются в убийстве», «Невестка», «Рустам и Сухраб», «Преждевременный человек», «Старики-разбойники», «Это случилось в разведке», «Я — следователь». Данные проката указывают, что в последнее время в Чехословакии завоевывают особую популярность картины, созданные на киностудиях Средней Азии, Грузии, Армении. В печати появилось, например, много откликов на фильм таджикского режиссера Бориса Кимягарова «Рустам и Сухраб». Отмечалось, что это произведение заинтересовало зрителей не только своей экзотикой и поэтичностью древних преданий, оживающих в творениях великого Фирдоуси, но и тем, что «эта история актуальна, и авторский посыл непосредственно адресован сегодняшнему зрителю...» «Невестка» Ходжакули Нарлиева, появившаяся на экранах весной этого года, сразу же вызвала целый поток восторженных отзывов и оценок. Газета «Вечерняя Прага» так представила фильм своим читателям: «Эта картина — о благородстве обычного человека, о глубине его чувств, о верности, мужестве... Художественная убедительность фильма заключена в его прозрачной и открытой кинематографической форме». Пространная рецензия на эту картину была помещена в газете «Свободное слово» под заголовком «Поэма о красоте человека».

Картину Станислава Ростоцкого «А зори здесь тихие...» многие зрители посмотрели еще до появления ее в прокате: лента демонстрировалась вне конкурса на XI кинофестивале фильмов о молодежи и для молодежи в Трутнове в марте 1973 года. Фильм глубоко тронул и взволновал молодых зрителей. Одно из свидетельств тому — данные опроса «Анкеты молодого зрителя», проведенного в дни фестиваля, и восторженные отзывы о картине юношей и девушек, помещенные в фестивальном «Бюллетене».

Каждый месяц на экранах Чехословакии появляются в среднем три-четыре новые советские картины. Фильмы из СССР стали существенной частью кинорепертуара страны,

предоставляя зрителям в Чехии и Словакии возможность больше узнать о жизни и культуре советского народа.

●

В пражском кинотеатре «Светозор» режиссер Отакар Вавра вручил памятные подарки полумиллионному зрителю своего фильма «Дни предательства», снятого по сценарию Милослава Фаберы. В зале присутствовали генеральный директор «Чехословацкого фильма» Иржи Пурш и директор Главкинопроката Владислав Машек. С помощью специального счетного устройства, соединенного с вмонтированными в зрительские кресла кнопками, была проведена киноанкета: 85 процентов ее участников высказались за то, чтобы посмотреть картину еще раз.

●

Фильм совместного производства киностудий «Баррандов» и ДЕФА (ГДР) «Выстрелы в Марианских Лазнях» обращается к событиям начала тридцатых годов, когда Гитлер получил должность рейхсканцлера Германии и в стране был установлен террористический фашистский режим. В те дни немецкий антифашист, писатель и публицист, профессор Лессинг опубликовал в газете «Прагер Тагблатт» открытое письмо протеста президенту Гинденбургу, за что был подвергнут преследованиям: фашисты разгромили его квартиру, запретили заниматься педагогической деятельностью и вынудили эмигрировать в Чехословакию, где он поселился в Марианских Лазнях. Но фашистские агенты добрались до него и здесь — в 1933 году Лессинга застрелили, а убийцы его скрылись. Лишь в 1945 году после освобождения Чехословакии органы безопасности разыскали одного из убийц Лессинга, и он предстал перед судом. Сценарий фильма написал Иржи Циркл, поставил картину режиссер Иво Томан (предыдущая работа Иво Томана — «Пути мужчин» была показана во время Недели кино ЧССР в Москве в прошлом году).

●

Фильмы о детях и для детей занимают в чехословацкой кинематографии заметное место. Режиссер Вера Пливова-Шимкова (ее фильм «О снегурке» с успехом демонстрировался во время VIII МКФ в Москве) работает на «Баррандове» над новой постановкой «К нам приехала ярмарка». По жанру это мюзикл; основу сюжета составляют приключения артистической семьи, разъезжающей по городам Чехословакии с аттракционом «Луна-парк». Снимает картину оператор Андрей Барла.

●

Готовится к выпуску в прокат еще один детский фильм «Три орешка для Золушки» — по сценарию Богумилы Зеленковой в постановке режиссера Вацлава Ворличка. Сценарий картины написан по мотивам сказки о Золушке, обработанной по ее народному варианту писательницей Боженой Немцовой. Фильм снят совместно киностудиями «Баррандов» и ДЕФА в цвете. В роли Золушки выступает молодая актриса Либуша Шафранкова, известная по телевизионной постановке этой же сказки. Принца играет Павел Травничек.

Чили

Военная хунта Чили, пришедшая к власти, свергнув законное правительство, запретила показ в стране картины «Земля обетованная», созданной прогрессивным чилийским режиссером Мигелем Литтином. Впервые фильм был показан летом прошлого года на VIII МКФ в Москве. В идейно-художественной концепции произведения нашла отражение жестокая классовая борьба, происходившая в Чили и приведшая к победе Фронта Народного единства в 1970 году. Запрет фильма Литтина правительством крайней реакции нельзя рассматривать как неожиданный или случайный, если вспомнить, что это произведение, сюжет которого основан на реальных событиях из истории Чили 30-х годов, звучит гимном борьбе народов за установление власти трудящихся. «Нет богача, который бы добровольно расстался со своими богатствами»,— говорит главный герой картины Хосе Дуран, возглавивший вооруженную борьбу крестьян против латифундистов. В этих словах — идейный лейтмотив фильма, живо перекликающийся с сегодняшней чилийской действительностью.

Югославия

В течение долгих и героических шестидесяти девяти дней осени 1941 года в горах Югославии существовала социалистическая Ужицкая республика. Ее истории, героической борьбе и трагической гибели посвящает свое эпическое полотно один из старейших югославских кинорежиссеров, мастер «партизанского вестерна» Живорад-Жика Митрович. На наших экранах прошли многие его фильмы: «Ищу Ванду Кос», «Сигналы над городом», «Брат доктора Гомера». Подготовку к постановке «Ужицкой республики» Митрович начал несколько лет назад. В начале октября прошлого года режиссер приступил к съемкам. Этот фильм представляет собой первую часть монументального коллективного труда югославских режиссеров, посвященного Народно-освободительной войне и социалистической революции (эта коллективная фреска началась «Козарой» и «Битвой на Неретве» Велько Булайича, а продолжилась «Сутьеской» Стипе Делича).

Ю. Дунский, В. Фрид

Высокое звание

Ради жизни на земле

Сценарий второго фильма дилогии

«Ради жизни на земле». Кадр из фильма. Шаповалов—Е. Матвеев

Тимофей Петрович Шаповалов — бронзовый, неподвижный и непохожий на себя — смотрел вдаль бронзовыми немигающими глазами.

Бюст был установлен на скромном двухметровом постаменте. Вокруг толпились люди, а чуть поодаль, на дощатой трибуне стоял еще один Тимофей Петрович Шаповалов — вполне живой и довольно хмурый.

Под узлом его галстука светилась алмазными искорками маршальская звезда. А на груди были две золотые звезды Героя Советского Союза. Поэтому Тимофею Петровичу и полагался бронзовый бюст.

Пожилой мужчина в очках, с подколотым пустым рукавом пиджака, говорил речь:

— Маршал Советского Союза Шаповалов родился в нашем городе, товарищи... Ранние годы своей юности он провел на этой улице, где вы сейчас поставили его бюст как дважды Героя Советского Союза...

(Тимофей Петрович увидел себя идущим по улице родного городка — в погонах прапорщика, с желтым саквояжем в руке... Увидел за семейным столом отца, брата, сестричку Тоню...)

— Добровольно вступив в Красную Армию, наш земляк героически сражался в годы гражданской войны за Советскую власть, за дело рабочих и крестьян...

(Шаповалову представилась Ксения, бинтующая ему руку... Конный полк на марше — золотые трубы, на пиках красные флюгера, а в черном лакированном фаэтоне комполка Гайдабура...)

— В двадцатые годы Тимофей Петрович служит на границах, в годы первых пятилеток вместе со всей Красной Армией помогает партии в деле индустриализации и коллективизации... Он принимает активное участие в укреплении оборонной мощи страны, готовит бойцов и командиров для будущих справедливых боев...

(Тимофею Петровичу вспомнились почему-то мохнатые верблюды в желтой монгольской степи. Павлик с леденцовым петушком в руке... Маленькая Галочка, спрятавшаяся за непомерно большой баян...)

А теперешняя Галочка — высокая, скромно одетая девушка — стояла тут же, у трибуны, и смотрела вверх на Шаповалова большими серыми глазами.

Неподалеку была машина кинохроники: митинг снимали на пленку. Позади трибуны расположился оркестрик. Среди музыкантов Галочка — если бы поглядела в ту сторону — могла увидеть своего отца. При галстуке и в начищенных сапогах Серафим Иванович слушал оратора, держа наготове медные тарелки. Слушал и глядел на Галочку с умилением и восторгом.

— И вот настали трудные и славные, незабываемые для нас годы Великой Отечественной войны, — продолжал оратор. — С самого первого дня, на самых тяжелых участках Тимофей Петрович сражается с фашистами.

Тимофей Петрович слушал, а в памяти всплывало...

1941 год...

По главной и единственной улице райцентра ехала заляпанная серо-зелеными пятнами камуфляжа «эмка». Ветровое стекло было продырявлено пулей. От круглой дырочки разбегались паучьими лапами трещины, и генерал Гайдабура видел городок неровно, как в разбитом зеркале.

Над крышей школы полоскался белый с красным крестом флаг. Школьный дворик был установлен топчанами, на них лежали и сидели раненые бойцы...

На базарной площади стояли танки: один КВ и полдюжины «бетушек» — будто слон со слонятами...

Бухала, не переставая, далекая канонада. У края неба поднимался вверх черный тревожный дым — наверно, горела деревня.

Навстречу «эмке» двигались беженцы со своим случайным скарбом — кто на телеге, а большинство пешком. Некоторые толкали перед собой тачки или детские коляски, груженные узлами и кастрюлями. Все смотрели на едущего мимо генерала, как ему казалось, с тревогой и укором. На душе у Павла Максимовича было так тяжело и муторно, что он старался ни с кем не встречаться взглядом.

— Тут, — сказал шофер и остановил «эмку» перед клубом.

Гайдабура вышел из машины. А из задней дверки вылезли еще двое — подполковник и бригадный комиссар.

С крыльца навстречу гостям уже спускался генерал-майор Шаповалов. Гайдабура схватил Тимофея Петровича за плечи, тряхнул, расцеловал и только после этого заговорил:

— Вот и свиделись... Ну, я рад... Рад.

— Я тоже рад... Только обстановка не радует, — невесело сказал Шаповалов. — Последние новости такие: немцы смяли моего соседа слева и прорвались южнее Княж-Острога. У них значительное превосходство в технике. Против моего корпуса, например, действуют две танковые дивизии и до двух дивизий мотопехоты... У тебя связь со штабом фронта сохранилась?

— М-да... — заметно омрачаясь, сказал Гайдабура. — Пошли к тебе...

...Штаб корпуса занимал весь клуб. Правда, клуб этот был очень невелик. Все скамейки из зрительного зала вынесли. На их месте стояли столы, за которыми работали лейтенанты и капитаны. Сюда же притащили бильярд: на зеленом сукне просторно располагались карты, штабные документы.

На сцене тоже было два стола — начштаба и начальника оперотдела.

Гайдабура с Шаповаловым, обогнув задник, изображавший южную ночь (белые мазанки, кипарисы, небо, усыпанное звездами, как пирог цукатами), прошли в кабинет командира корпуса.

Раньше там была гримерная: об этом напоминали два одинаковых зеркала на стене и афиши, оставшиеся от заезжих гастролеров. Шаповалов усадил гостя за свой стол, а сам сел напротив.

— Павел Максимович, а как это получилось? — спросил он, чуть запнувшись. — Ты, и вдруг командуешь армией?

— Так уж вышло. Был начальник управления, а теперь дали армию. Шут с ним, я не гордый... Хорошо, хоть ты у меня, — Гайдабура достал платок, вытер лоб и шею. — Ты спрашивал про связь. Нету связи, потеряна. И с фронтом и с соседями... Делаю все возможное, чтобы восстановить, но пока без результата... Рассказывай, Тимофей, как у тебя.

— Я же рассказал, — удивился Шаповалов.

— Да нет. Про домашние дела. Как там мой тезка?

— Павлик, должно быть, на фронте. Но где и что — не знаю. Давно почты нет... А где твой?

— Славка в Москве. Каждый день повестку ждет, даже остригся заранее...

...Между тем начальник штаба корпуса полковник Микушев и приезжий полковник Цховребов, начальник штаба армии, уточняли обстановку по карте. Микушев называл населенные пункты: Звягино, Палое, Торфгородок. А Цховребов синим карандашом вел через эти пункты толстую ломаную линию.

Из-за расписного задника вышли Гайдабура с Шаповаловым. Полковники встали. Тимофей Петрович глянул на карту.

Синяя черта, обозначавшая расположение немецких частей, загибалась дугой, грозила охватить с флангов армию Гайдабуры.

— Так я и думал, — сказал Тимофей Петрович. — Хотят обойти нас с обоих флангов... Я пока держусь: развернул дивизию Буслаева, по возможности контратакую, но долго держаться не смогу. Боеприпасы на исходе... Что думаешь делать, Павел Максимович?

— Тут и думать нечего, — отвечал Гайдабура. — Нашу оборону им не взломать. Будем держаться, пока не подойдут основные силы фронта.

Шаповалов досадливо сморщился.

— У немцев первая задача — отрезать нас от этих основных сил. Дугу они попытаются превратить в подкову, потом в кольцо... Скорее всего, замыкать окружение они будут вот тут, на шоссе...

Оба полковника внимательно следили за разговором.

— Так что же ты предлагаешь? — настороженно осведомился Гайдабура.

— Я бы предложил такой вариант: с боями отойти на соединение с основными силами.

Гайдабура помолчал, потом сказал жестко:

— Ну, Тимофей, удивил ты меня. С каких это пор ты стал такой вежливый — немцам дорогу уступаешь?.. Отойти, отступить — ты эти слова забудь. Отходили, отступали... Хватит!.. Есть приказ: задержать противника на этом рубеже. Приказа никто не отменял, и мы его выполним. И точка! — Генерал-полковник посмотрел на свои наручные зарешеченные часы. — В двадцать часов созывай совещание.

Закончив эту речь, Гайдабура взял Шаповалова за плечи и подтолкнул к выходу.

— Усталый у тебя вид.

— Трое суток не спал, Павел Максимович. Хочу сейчас в дивизию Буслаева съездить. Если разрешишь.

— Поезжай, конечно.

Когда они вышли на крыльцо, Гайдабура сказал — почти извинительно:

— Я на тебя рявкнул при людях. Но ты поверь, иначе нельзя было... Немец прет, командиры в основном молодые, необстрелянные... У кого-нибудь нет-нет да и шевельнется мыслишка: отступить, спасаться... И вдруг кто — сам Шаповалов говорит: правильно! Так и надо!

— Я совсем не это говорил, — угрюмо сказал Шаповалов.

...Машина дожидалась в отдалении от штаба, но за рулем никого не было. Тимофей Петрович огляделся, ища глазами шофера, и нашел его в группе бойцов, с вниманием слушавших рыжего, конопатого, большеротого ефрейтора.

— Летит «юнкерс» бомбить: «Вез-зу, вез-зу, вез-зу!» — Ефрейтор очень похоже изобразил прерывистое жужжание немецкого мотора. — А с земли зенитки: «Кому? Кому? Кому?»... А он: «Вам! Вам! Вам!»

— Бомбы, значит, кинул! — догадался кто-то из слушателей.

Шаповалов в первый раз слышал эту фронтовую прибаутку. Он усмехнулся, позвал шофера:

— Пилюгин! — А всполошившимся бойцам сказал: — Вольно!

По обе стороны лесной дороги, на танкоопасном направлении, были отрыты глубокие окопчики.

В каждом помещался один боец. Глубокие эти окопы были соединены ходами сообщения.

По такому ходу шли гуськом комдив Буслаев, Шаповалов и молодой политрук. Политрук говорил — громко, чтобы перекрыть пушечную пальбу (здесь она была куда слышней, чем в городке):

— И вы не смотрите, товарищ генерал, что он на вид как будто бы робкий. Три фашистских танка поджег!.. Вот он.

В окопчике стоял, застенчиво улыбаясь, низкорослый, скуластый боец. Под рукой у него были бутылки с горючей смесью.

— Здравия желаем!

— Здорово, Бахтияров! — сказал комдив и объяснил Шаповалову: — Это и есть главный специалист. Между прочим, передает свой опыт молодым бойцам: как бросать и вообще... Чтоб не боялись.

— Ну, правильно, — похвалил Шаповалов. — Танкобоязнь — это болезнь заразная, но излечимая.

— Нам бы противотанковых гранат. А, Тимофей Петрович? — без надежды попросил комдив.

— Нету, — покачал головой Шаповалов. И спросил у бойца: — А что у вас с руками, товарищ Бахтияров?

Обе кисти у Бахтиярова были обмотаны серыми бинтами.

— Так... Обжегся маленько, товарищ генерал.

— Он левую руку до кости прожег, товарищ генерал, — объяснил политрук. — Но из строя не уходит.

«Эмка» Шаповалова въехала во двор клуба.

Тимофей Петрович распахнул дверцу, и сразу до него донесся громкий, не очень дружелюбный разговор:

— А эта машина?

— Эта?.. Чего захотела! Давай, неси так.

Во дворе клуба стоял деревянный домик. На его крылечке спорили адъютант Шапова-

лова и какая-то молодая женщина. У их ног громоздились узлы, ведра, кастрюли.

— Мне не донести.

— Пожалуйста, я бойца пришлю! Он подможет.

— В чем дело? — спросил Тимофей Петрович, подойдя.

Адъютант улыбнулся.

— Ерунда, товарищ генерал. Мелочи жизни.

— Ну, а все-таки?

Женщина повернула к Шаповалову обиженное бледное личико.

— Ваш адъютант меня выселяет, а вещи увезти не на чем.

— Товарищ генерал! — перебил адъютант. — Ее давно просили... освободите помещение. Тут штаб, посторонним не положено. Но у нее не хватает понятия.

— Погоди, Сергей, не суетись... Простите, как вас зовут?

— Альбина Васильевна. Но можно просто Аля.

— Альбина Васильевна, вы кем работаете?

— Учительницей. Начальных классов.

— А почему здесь живете?

— Мы тут втроем жили с мамой и тетей. Тетя завклубом была.

— А где они теперь?

— Эвакуировались.

— А ты чего не уехала? — влез в разговор Сергей.

— Заболела сильно, — чуть запнувшись, отвечала Аля. — Лежала с температурой.

— Что с вами делать... Оставайтесь, — подумав, сказал Шаповалов.

...У себя в комнате, за сценой, Тимофей Петрович просматривал какие-то бумаги, делая пометки в блокноте.

— Зря вы, товарищ генерал, честное слово... Надо ее отсюда ликвидировать, — говорил Сергей. Он сидел возле полевого телефона.

— Не вижу необходимости, — рассеянно сказал Шаповалов.

Но Сергей продолжал жужжать.

— И кто она такая еще не вполне известно... Вот, не эвакуировалась...

Шаповалов вырвал лист из блокнота, отдал Сергею.

— Отнеси-ка Васильеву...

Сергей вышел, а Тимофей Петрович снова углубился в работу.

Где-то неподалеку ударили в рельсу.

— Воздух! Воздух! — донеслось с улицы. Вздохнув, Шаповалов встал.

...Аля стояла у себя на крылечке и опасливо всматривалась в небо.

— Альбина Васильевна! Почему не прячетесь? — окликнул ее Шаповалов.

— А разве обязательно?.. Туда, в щель, лягушек напрыгало — просто ужас.

— Мы люди военные, лягушек не боимся, — пошутил Тимофей Петрович.

— А бомбежки боитесь?

— Если генералы не будут прятаться, — уже сухо сказал Шаповалов, — то бойцы тем более. В результате — бессмысленные потери... Идемте, живо!

Щель во дворе была отрыта по всем правилам: глубокая, застланная досками. Никаких лягушек там, конечно, не было. Шаповалов полулежал на досках. Рядом устроилась Аля.

— Товарищ генерал, я вас хочу спросить...

— Называйте Тимофей Петрович, — посоветовал Шаповалов.

— Тимофей Петрович, как вы думаете, немцы сюда придут?.. Это для меня очень важный вопрос...

— Для меня тоже, — хмуро сказал Шаповалов.

Трескотня пулеметов, слышавшаяся вдалеке, вдруг приблизилась. Ухнул взрыв, потом еще один. Со стенок окопа посыпалась земля. Рваный звук мотора вынырнул из-за крыш, нестерпимо усилился. Совсем низко — Але показалось, что прямо над их щелью — мелькнуло желтое с черным, как у осы, брюхо немецкого самолета. И опять все звуки ушли в сторону.

— Это пикирующий? — понизив от страха голос, спросила Аля.

— Истребитель. Сопровождал их... Да вы не беспокойтесь. Эта щель очень надежная.

— А знаете, кто вырыл? Мой бывший.

— Кто? — переспросил Шаповалов и незаметно зевнул в ладонь: очень хотелось спать.

— Бывший мой супруг. Пришел и вырыл для нас с мамой.

— Вы уже замужем были? — сонно спросил Тимофей Петрович.

— Целых три года... Но, по правде сказать, не очень удачно, — ответила Тоня-сестричка... Нет, не Тоня, конечно. Это ответила Альбина Васильевна... А великан Шикабони играл на скрипке. Красные мадьяры, слушая, кивали головами... По шоссе впереди танка бежал долговязый жеребенок...

— Вы уже замужем были? — Тимофей Петрович открыл глаза.

Алино личико засветилось улыбкой.

— Ох, да, — сконфузился Шаповалов. — Я уже спрашивал... Что, кончилась тревога?

— Час назад, — очень довольная, сказала Аля.

— Так надо ж было разбудить! Сразу! Неужели непонятно?

Но тут же Тимофей Петрович устыдился своей несправедливости.

— Интересно у меня получается. Я проспал, а вы виноваты. — Он посмотрел на Алю. — Значит, вы целый час так, скрючившись?

— Жалко было будить, — сказала Аля виновато.

В штабе Шаповалова, закрывая половину южной ночи, висела на заднике карта. Два стола на сцене были придвинуты друг к другу — шло совещание.

Генерал-полковник Гайдабура заканчивал свое выступление:

— Ситуация, я думаю, всем понятна. В трудных условиях, при отсутствии связи с командованием, нам предстоит оборонять и удержать во что бы то ни стало занимаемые рубежи. Тимофей Петрович! Какие у тебя есть идеи? В этом направлении?

Шаповалов встал, потер ладонью шрам на скуле.

— У меня идеи в другом направлении. Прямо противоположном. Я считаю, мы обязаны отвести армию с нынешних рубежей обороны, чтобы не оказаться в полном окружении... Мой корпус ведет тяжелые оборонительные бои на направлении главного удара противника. И мы держимся. Но ведь у армии оба фланга открыты, соседей уже нет... А растягивать до бесконечности мы тоже не можем — порвется!.. Немцы пользуются этим, обтекают нас с севера и с юга... Связь с командованием потеряна, боеприпасы на исходе. Вывод: нужно отходить до соединения с основными силами фронта.

Гайдабура с грохотом отодвинул стул и тоже встал.

— Я думал, что это предложение генерала Шаповалова мы уже обсудили утром и похоронили, — сказал он напряженным голосом. — Но оказывается, оно живучее... Тимофей Петрович, есть приказ: держаться. И есть параграф в уставе, который обязан помнить каждый командир, от лейтенанта до маршала: пока не получил приказа — не отступай!

— Нарушать устав я не призываю, — возразил Шаповалов. — Но ведь соседи наши отошли? Объясняю это тем, что они получили приказ на отход. И для нас, я уверен, есть такой приказ. Должен быть!... Просто мы его не знаем — связь-то нарушена!

Они стояли и смотрели друг на друга, не мигая, не отводя глаз. И опять Павел Максимович пересилил себя.

— Погоди, Тимофей Петрович. Мы тут с тобой не одни. Послушаем, что скажут товарищи... Товарищ Данилин хочет?

Встал приехавший с Гайдабурой бригадный комиссар. Он примирительно улыбнулся Шаповалову.

— Товарищ генерал-майор! С вашим прогнозированием я согласен: немцы берут нас в клещи. Но с политической точки зрения отступить сейчас было бы тяжелой ошибкой — непростительной!.. Именно сейчас, после неудач первых дней, исключительно важно остановить фашистов! И никакого другого приказа быть не может!

— А реальная обстановка не играет ро-

ли? — спросил Шаповалов. Гайдабура сильно хлопнул ладонью по столу и крикнул, уже не сдерживая гнева:

— Да что это такое, наконец!.. Тимофей Петрович! Откуда такие наполеоновские замашки?!.. Слова не даешь сказать!

Наступила неловкая пауза. Шаповалов сидел, выпрямив спину, глядя в пространство перед собой. Его сосед — комиссар Семивзоров — поднялся с места.

— Разрешите, товарищ генерал? — спросил он у Гайдабуры, и повернулся к Данилину. — Я хотел бы спросить. Думаю, что на фронте каждый военный успех — это и политический успех. Каждая военная неудача — это и политическая неудача. Нам никто не давал приказа попадать в окружение. Нам никто не приказывал отдать немцам два корпуса и всю боевую технику... В создавшейся обстановке считаю правильным предложение генерала Шаповалова.

— Разрешите! — поднялся Цховребов. — Конечно, немцы основательно потрепали корпус товарища Шаповалова, внушив... э-э... чрезмерное уважение к себе.

Гайдабура коротко хохотнул.

— Наша задача, — продолжал Цховребов, — держаться до того момента, когда фронт нанесет контрудар. Что же касается связи, штаб армии предпринимает самые энергичные меры. Посланы два делегата, ведется работа по восстановлению радиосвязи.

Шаповалов хотел что-то сказать, но сдержался.

— Товарищ генерал, можно? — обратился к Гайдабуре худой лысоватый полковник. — Как начальник артиллерии хочу дать справку. По состоянию на сегодня корпус испытывает острую нужду в боеприпасах. Ни по одному виду мы не имеем даже половины боевого комплекта артвыстрелов...

Он умолк. Гайдабура раздраженно спросил:

— Не понял. Предлагаете отступать?

— Я не предлагаю, — смешался начальник артиллерии. — Я только информировал... В части удержания рубежей... Что трудно.

Микушев, шаповаловский начштаба, встал и поправил ремень.

— Мое личное мнение... — извиняясь взглядом, он посмотрел на Шаповалова. — Надо держаться. Это как-то более достойно, более мужественно. Есть приказ, в конце концов, и наше дело выполнять.

Гайдабура одобрительно кивнул. Не глядя на генерал-полковника, Шаповалов сказал:

— Павел Максимович... Разреши все-таки мне... К чему же склоняется совещание? Первое. Отходить не надо. Второе. Обороняться нечем. Третье. Нужно сидеть, сложа руки, и ждать, пока петля затянется... Да немецкие генералы расцелуют нас за такую благоглупость!..

— Ого, это уже политическим обвинением пахнет, — тихо и от этого зловеще сказал Гайдабура. — Ты, Тимофей, выбирай слова! От души советую.

— Прошу извинить, — буркнул Шаповалов. И помолчав, продолжал: — Война не так началась, как мы ожидали. Думали бить врага на его территории, не отдавать ни пяди своей земли — а отдали вон сколько... Что ж, надо применяться к новым условиям. Фашисты оказались врагом не только вероломным и жестоким, но и сильным, технически оснащенным. Воюют умело. Глубокое продвижение танковых клиньев, быстрый маневр — вот их главное оружие. Но ведь для нас это не новость. Это же наша тактика, наша, в наших штабах разработанная! И примененная с успехом в боях на Халхин-Голе... Почему же мы сейчас боимся маневра?

Он глотнул воздуху и снова заговорил, с угрюмой убежденностью:

— Придет день, и мы начнем контрнаступление на всех фронтах. Погоним мерзавцев с нашей земли... Вот когда понадобится каждый танк, каждый батальон!.. Нам доверили сорок тысяч человек, технику — и мы их обязаны сохранить для того дня!.. Отступление не есть бегство, отступление это маневр. Это, если хотите, замах для будущего удара!

— До чего красиво можно выразить самую паникерскую мысль, — негромко, но отчетливо сказал Цховребов своему соседу Данилину. Тимофей Петрович продолжал, будто и не

слышал — только шрам на скуле стал совсем белым:

— Я призываю вас не бояться ответственности. И принять самое мужественное решение: отступить!

— Хватит! — рявкнул Гайдабура. — Надоело! Сколько я тебя знаю, Шаповалов, ты всегда такой. Споришь, споришь, мудришь... Все дураки, один ты умный!

— Я думаю, товарищи собрались не затем, чтобы обсуждать мои личные качества, — хмуро ответил Шаповалов.

— Вот это правильно. Вот это золотые слова! — Гайдабура кивнул и уже совсем другим тоном, деловито и холодно объявил:

— Совещание окончено.

По-деревенски бесшабашно горланили за окном утренние петухи. Тимофей Петрович сидел одетый на застеленной кровати...

...Сергей, адъютант Шаповалова, умывался на дворе у рукомойника. Подошла Аля.

— Доброе утро... Я хочу пригласить Тимофея Петровича попить чайку. Как думаете, это удобно?

— Генерал-майора? — строго уточнил Сергей.

— Да-да. Я специально самовар поставила.

— Занят он. Не такое сейчас время, чтоб чаи распивать.

...Шаповалов сидел все в той же позе.

— Товарищ генерал! — объявил, входя, адъютант. — Там эта тетка самовар поставила. Чай пить приглашает.

— Нашла время. Скажи — я занят.

— А я так и сказал, — обрадовался Сергей. Шаповалова это почему-то рассердило.

— А может, пойду. Я уж года три, наверное, из самовара чаю не пил... И вообще неудобно. Девушка старается.

— Какая она девушка! Она уже вполне старая — двадцать восемь лет. Я паспорт смотрел! Она уже и замужем побывала. В паспорте два штампа: «здрасте» и «прощайте».

— А зачем ты в ее паспорт лазил?

— Я обязан, — сурово ответил адъютант. — Мало ли кто она такая!..

...На столе в Алиной комнате пофыркивал самовар.

— Я пышек напекла, — робко хвасталась хозяйка. — А вот творог, очень свежий. И мед покушайте.

— Спасибо.

Аля налила стакан чаю и, улыбнувшись своей грустной улыбкой, пошла из комнаты.

— Альбина Васильевна! Сами-то почему не пьете?

— Так я вам помешаю. Вы думаете о каких-то важных делах, зачем же я буду сбивать?

— Да нет, — покачал головой Шаповалов. — Не может человек все время думать об одном — даже о самом важном. И это счастье, а то голова разорвалась бы, как... как граната... Садитесь, поразговариваем.

— Тимофей Петрович! — несмело сев, спросила Аля. — Как, по-вашему, немцев остановят? Они не дойдут до нас? Это мне очень важно.

— Альбина Васильевна, не надо об этом спрашивать... Для себя, например, я еще в молодости взял за правило: надеяться на лучшее, готовиться к худшему...

...В штабе, в комнате за сценой, адъютант кричал в трубку полевого телефона:

— Сосна?.. Я Береза. Передай Шестому, что Девятый приедет к пятнадцати часам... Будь здоров!.. Алё! Алё!.. Коноваленко, дай мне Дуб!.. Дуб? Я Береза!... Бе-ре-за! Не понял? Дуб ты и есть! Береза я!.. Передай Седьмому, что Девятый будет у вас к девятнадцати часам!..

День Шаповалова был, как всегда, загружен до предела.

Вот он, в расположении части, смотрит на только что законченный дзот. Последние плиты дерна ложатся на земляной купол...

...Вот у себя в штабе, присев за чей-то стол, он просматривает и подписывает бумаги, которые подает ему Сергей... А на лежащей на столе карте синее полукольцо немецких дивизий уже превратилось в подкову...

...Вот Шаповалов снова у Буслаева, в этот

раз на НП. Он смотрит в бинокль на немецкие позиции...

Аля сидела на ступеньках своего крыльца, по-девичьи обхватив коленки руками, и глядела на ночную улицу. Вдалеке бухали орудия. В темное небо взлетела ракета. Появился грузовик с маленькой пушкой на прицепе, и, к Алиному удивлению, остановился против ее дома.

Из кабины грузовика вылез Шаповалов в плаще-накидке без знаков различия. Пушка уехала, а Шаповалов, увидев Алю, сказал:

— Почему не спите, Альбина Васильевна? Уж полвторого.

— Я вас дожидаюсь... Я еще утром заметила — у вас шнурочек на рукаве отпоролся... Давайте, я пришью?

— Хорошее дело. А если б я до утра не приехал?

— Я бы все равно сидела, — сказала Аля с непонятным вызовом. Шаповалов уселся ступенькой пониже.

— Весь вечер стрельба, — пожаловалась Аля. — Тимофей Петрович, они уже близко?

— Да нет. Я как раз оттуда... Там они не пройдут.

— Значит вы у нас останетесь?

— Останемся, — мрачно сказал Шаповалов.

— Ой, я так рада.

Алину радость Тимофей Петрович разделить не мог.

— Сергей вернулся? — перевел он разговор.

— По-моему, нет... — Аля помолчала и сказала вдруг. — А я б хотела быть вашим адъютантом.

— Странная у вас идея, — удивился Шаповалов.

— Сама знаю, что странная... Я, наверное, влюбилась в вас немножко. Как школьница в учителя. — Аля улыбнулась своей невеселой улыбкой. — Ничего себе школьница.

— Неужели девочки влюбляются в учителей?

Для Тимофея Петровича это была новость.

— Ну не всерьез, конечно, по-детски... Ставят на стол цветы, таинственные записки пишут, переживают.

— Странно, — сказал Шаповалов. — Я думал, есть какая-то закономерность, порядок. Школьницы влюбляются в школьников, а в учителей учительницы... Или кто-нибудь еще...

Аля снова улыбнулась. Шаповалов покачал головой.

— А у вас, Альбина Васильевна, очень грустное лицо. Даже когда вы смеетесь.

— Это теперь. А раньше, до войны, я очень веселая была. Такая болтушка... Меня всегда в компании приглашали.

— Да?.. А я вот наоборот. Я больше любил побыть один... Почитать, подумать... Жена, правда, любила общество.

— А теперь?

— Она умерла... Да, так что я хотел сказать?... Именно в последнее время я как-то стал разговорчивей. И слушать стал охотнее... Наверно, старость. Мне ведь уже сорок шесть.

— Вам сорок шесть? Правда? — искренне удивилась Аля. — А я думала, гораздо больше.

— М-да, — только и сказал Тимофей Петрович.

Послышался шум мотора. В конце улицы засветилось белое сияние. Приблизившись, сияние разделилось на два огня, и против штаба остановилась камуфлированная «эмка». Шаповалов встал.

— Это ко мне. Спокойной ночи, Альбина Васильевна.

— А шнурок? — осмелилась Аля.

— Кант? Завтра пришьем.

Из машины вылез Гайдабура.

— Вот опять я к тебе... Соскучился, — неуклюже пошутил Павел Максимович. Они стояли друг против друга посреди комнаты.

— Садись, — сдержанно сказал Шаповалов. — Может быть, чаю?

— Какой там чай.. Давай, Тимофей, поговорим. Спокойно, по-хорошему...

Гайдабура сел, свесив тяжелые ладони между колен.

— Я тебя знаю двадцать лет. И ценю очень высоко... По-моему, не раз доказывал. А?

Шаповалов молчал, ожидая продолжения.

— Как никогда в жизни, мне нужен твой совет, — устало и грустно произнес Павел Максимович. — Твоя голова нужна.

— Мое мнение тебе известно. Надо отходить.

— Погоди, погоди... Давай обсудим вариант оборонительный. Какие у тебя есть мысли?

Шаповалов пожал плечами. Но Гайдабура не оставлял надежду пробиться через эту стену отчужденности.

— Ты рассуждаешь с окопной точки зрения. А ведь солдат из окопа всю войну не видит... Давай мыслить стратегически. Может, командование нарочно заманивает немцев: давайте, мол, окружайте. А потом ударят по их флангам и обрубят обе немецкие клешни! А?.. Или даже так. Допустим, ты прав, и мы попадаем в окружение. Но, может быть, командование планирует контрудар на другом участке. И рассчитывает, что мы тут будем драться до конца, свяжем противника, отвлечем его на себя. А?

— Павел Максимович, не обманывай себя, — сказал Шаповалов угрюмо. — На нашем участке предпосылок для серьезного контрудара нет. Ты же знаешь обстановку: Западный фронт рассечен. Все силы командование бросает туда... А связывать противника, ведя бои в окружении, мы тоже не можем. Нечем. Боеприпасов едва-едва хватит, чтобы отойти с боями к своим.

Гайдабура приподнялся, потом сел снова.

— Ты же был отчаянный вояка, Тимофей. Кавалерией пароходы атаковал!.. Где она теперь, твоя храбрость?

Тимофей Петрович холодно улыбнулся.

— Для бойца храбрость — не щадить в бою своей жизни. Так и в присяге сказано... А мы с тобой генералы, нам пуля не грозит — если сдуру под нее не полезем. Наша храбрость — принимать решение и не думать, орден тебе за это дадут или разжалуют!.. Если ты сейчас, вот прямо сейчас, дашь приказ об отходе — мы еще успеем выскочить из этого капкана, пока он не захлопнулся.

— Нет. Это дело решенное, — сказал Гайдабура не сразу. — Будем держать оборону... Двадцать лет я требовал от людей выполнять приказы — и сам обязан выполнять... Надо будет — умрем, как говорится, смертью храбрых.

— Это бойцы твои умрут, как герои! — с нарастающим раздражением заговорил Шаповалов. — А про тебя напишут по-другому: не смог оценить обстановку, не сумел сохранить своих людей, сам полез в окружение!

Павел Максимович вскочил, стал надевать свое кожаное пальто, тыча и не попадая кулаками в рукава. Уже у двери он обернулся и сказал — горько, отчаянно:

— Сколько я тебя выручал... Это я тебя в армию вернул!.. И один только раз пришел за помощью. Ну, спасибо тебе... Об этом разговоре ты еще долго будешь вспоминать.

На полу шаповаловской комнаты лежали утренние квадраты солнца. Надев очки, Тимофей Петрович читал сводки и донесения, делал карандашом отметки в большом блокноте.

К дому подъехала «эмка», а за ней два легковых «газика». Из машины вылезли военные и направились к крыльцу.

Тимофей Петрович поднял голову на шум, увидел через окно нежданных гостей и сразу снял очки — стеснялся носить при посторонних.

— Товарищ генерал-майор! — отчетливо сказал Цховребов. — Случилось несчастье. Ночью генерал Гайдабура выехал в район Ольшанка — Бережки, где наблюдалась некоторая активность немцев, и попал под огонь автоматчиков... В шесть часов семнадцать минут генерал-полковник скончался от пулевого ранения в голову...

Пол шатнулся под ногами Шаповалова. Тимофей Петрович не сразу понял, что это его шатнуло так сильно, что пришлось опереться о край стола. А полковник Цховребов продолжал говорить:

— Генерал-полковник оставил вас за себя. Командование армией переходит к вам... Жду ваших распоряжений.

— В штаб армии, — хрипло сказал Шаповалов. — Будем готовиться к отходу.

В сопровождении Цховребова и Данилина Тимофей Петрович вошел в кабинет Гайдабуры.

На столе лежали планшет, револьвер без кобуры, портсигар, пачка писем и документов.

— Личные вещи Павла Максимовича, — объяснил Данилин.

А Цховребов сказал, глядя в упор:

— Товарищ генерал-майор! В отличие от вас, я приказы своих начальников не оспариваю... Буду выполнять и ваши. Но хочу сказать вам в присутствии комиссара. Павел Максимович был редкостный человек! Умный... Добрый... Храбрый. Он был мне вместо отца... Я считаю, это из-за вас он потерял душевное равновесие!.. Поехал ночью на передний край...

Непонятно было, слышал ли эти слова Шаповалов. Он смотрел, не отрываясь, на знакомый портсигар, на старенький наган, на листки бумаги, исписанные решительным почерком Гайдабуры.

Распахнулась дверь, и в комнату вошли Микушев и двое разведчиков. За ними, сильно прихрамывая, шел молодой офицер в комбинезоне парашютиста.

— Тимофей Петрович, это офицер связи. Сброшен к нам на парашюте, — объяснил Микушев.

— Капитан Харитонов, — представился парашютист. — Я еще ночью приземлился, да не очень удачно, товарищ генерал.

Он достал из внутреннего кармана пакет. Надев очки, Шаповалов долго читал адресованную ему бумагу.

— Так... Вот он, приказ... Командование ставит перед нами задачу отойти в район Веснянки — Тихого, на соединение с основными силами фронта. Эх, на день бы раньше...

— Ваш делегат добрался к нам только вчера вечером, — сказал Харитонов.

Шаповалов повернулся к полковнику Цховребову:

— Вызовите ко мне командира корпуса товарища Марченко — он примет мой корпус. В первую очередь нам предстоит решить такие задачи: создание группы прорыва, обеспечение тщательной разведки, организацию боя арьергардов на промежуточных рубежах... На десять часов назначаю совещание... Вас, товарищ Данилин, прошу через политруков и комиссаров разъяснить бойцам цель маневра и его значение.

По улицам городка шли в походном строю красноармейцы в линялых гимнастерках и пилотках. Двигались танки, орудия на конной тяге, грузовики — армейские и гражданские, мобилизованные.

Аля стояла у окна и смотрела, как идет мимо ее дома армия.

— Альбина Васильевна, я договорился с медсанбатом, — говорил ей Шаповалов. — Чтобы вы эвакуировались с ними. Другой возможности не будет.

— Значит все-таки уходите, — сказала Аля и заплакала. — А говорили, не уйдете.

— Так получилось.

— Давайте, я вам хоть шнурочек пришью.

— Да что вы придумали?

— Дайте, дайте... Это полминуты, прямо на вас.

Краешек канта, действительно, отставал от генеральского рукава. Аля шила, склонившись над рукой Шаповалова. А он искоса смотрел на нее.. Потом откашлялся и сказал, смущенно и неуклюже:

— Альбина Васильевна... Когда вы вчера говорили... Ну, про школьницу и про учителя. В этом... как бы сказать... была доля правды?

— Только правда и была, — ответила Аля и подняла на него милые, тяжелые от слез ресницы.

— Тогда я вам предлагаю. Поезжайте сейчас к своим родным... Адрес дайте, я вам напишу... А после войны, если у вас это чувство сохранится, если не передумаете — мы поженимся.

— Да что вы, Тимофей Петрович... Вы же меня едва знаете!

— Да, — печально согласился Шаповалов. — Из этого, как правило, происходят большие несчастья. Но я почему-то думаю, что у нас будет по-другому. Что дружба бу-

дет и покой, а может быть, даже счастье.

— Я тоже так думаю... Даже уверена.

— Вот и хорошо. Собирайтесь, быстро.

Аля молча взяла ножницы, отрезала нитку.

— Тимофей Петрович, миленький, я не могу уехать. Мне надо остаться здесь.

— У немцев? Это что за чушь?

— Я скажу... Я вам все скажу, — заторопилась Аля. — Это, конечно, секрет — но вам можно...

Она оглянулась и перешла на шепот:

— Меня райком оставляет на подпольную работу... Здесь будет партизанский отряд, а я у них связная в городе.

— Почему именно вас? — растерянно спросил Тимофей Петрович, тоже почему-то шепотом.

— Не знаю. Доверяют...

— Да-а, — только и сказал Шаповалов. Он смотрел на Алю с жалостью, с тоскливой нежностью. Но она не так поняла его взгляд.

— Мне не страшно... Я только боюсь, что не справлюсь. Это ведь очень трудно, правда?

— Правда.

— А теперь вот вы... И будет еще труднее... Но я уже дала согласие. Сама дала, добровольно.

В дверь сунулся Сергей.

— Товарищ генерал, машина пришла.

— Иди. — Тимофей Петрович прикрыл дверь и повернулся к Але. — Что ж, давайте прощаться.

Он осторожно обнял ее, прикоснулся губами ко лбу.

—Вы меня как покойницу целуете, — грустно сказала Аля, поднялась на цыпочки и поцеловала его в губы.

— Когда война кончится, я сразу к вам приеду... Если вы захотите.

— Я захочу...

Камуфлированная «эмка» съехала на обочину дороги и остановилась. Рядом с шофером сидел Сергей с автоматом ППД на коленях, а на заднем сиденьи — Тимофей Петрович и комиссар Семивзоров.

По дороге и прямо по сжатому полю шли походным строем пехотинцы, катились пушки, пулеметные повозки, полевые кухни.

...Уже по другой дороге, мимо других полей шла армия. Солнце спустилось к самому горизонту. Бойцы теперь не соблюдали строя, шли как кому было удобнее, а за ними тянулись длинные усталые тени. По проселку, обгоняя пехоту, ехали в черной «эмке» Цховребов и Данилин.

Месяц плавал золотой лодочкой в пруду. На берегу лежали, сидели красноармейцы. Многие разулись, холодили в воде натруженные ноги. Заснуть нельзя было; привал дали коротенький.

Трое пожилых беседовали про войну.

— А в Москве полная запись ведется: где, чего, сколько, — рассказывал один, с нелихими крестьянскими усами. — Все равно наш верх будет. Тут мы им и предъявим: сколь ты у нас хлеба потоптал — столько и отдай!.. Сколько скотины погубил, столь и верни!.. Сколько домов пожег, столько поставь!.. А как же ты думал? С нами не вяжись!..

Снова был день, снова шла по дорогам армия.

Откуда-то из-за деревьев послышалось басовитое жужжание. Вдоль колонны покатился крик:

— Воздух! Воздух!

Привычно и устало бойцы отбегали от дороги к лесу, ложились на землю.

Шаповаловская «эмка» тоже свернула с дороги и въехала под деревья. Тимофей Петрович с Семивзоровым вышли из машины.

— Четвертый раз за сегодня, — сказал комиссар. — Четвертая задержка.

— Сейчас весь вопрос, кто кого перегонит, — хмуро ответил Шаповалов. — Успеют немцы завершить окружение или мы успеем проскочить у них под носом.

Конец его фразы заглушили тяжелые взрывы — где-то не очень далеко упали первые бомбы.

«Эмка» Шаповалова въехала под красную фанерную арку и остановилась. На арке было

написано — «Будь готов!» и помельче — «Пионерлагерь Химзавода им. Н. К. Крупской».

Шаповалов и Семивзоров вылезли, огляделись. Тимофей Петрович удовлетворенно кивнул:

— Вполне подходящее место для КП.

...Шаповалов, Семивзоров и Цховребов сидели в беседке за круглым покоробленным столом. Отсюда был виден весь пионерлагерь, кратковременный приют для штаба армии. Штабные уже начали размещаться в деревянных домиках. Тянули провод телефонисты — под наблюдением Сергея.

— Пожалуй, дела наши не так уж плохи, — говорил Шаповалов. — Заслон на нашем пути немцы поставить не успели, на флангах же у нас действуют их авангарды, далеко оторвавшиеся от основных сил. Если мы отразим фланговые удары, выход к своим нам обеспечен... Слева немцы идут нам наперерез по шоссе. — Тимофей Петрович для наглядности рисовал схему на листе бумаги. — Других возможностей у них нет. Лес густой, технике не пройти. А на правом фланге река — очень солидная преграда для их танков. Там, правда, имеется мост, но Буслаеву был дан приказ выслать вперед саперов и подорвать его. Когда мост будет взорван — а это, скорей всего, уже произошло, — за правый фланг можно будет не волноваться.

Красно-черным пламенем полыхнул взрыв — такой силы взрыв, что вода из реки выплеснулась на берега.

Длинный деревянный мост переломился посередине, рухнул в воду грудой балок и бревен.

— Ломать не строить! — сказал с удовлетворением лейтенант Митько. — Поехали домой.

Он уселся рядом с водителем, и броневичок, увозя подрывников, покатил назад, к своим.

А на другом берегу из-за горба дороги уже выползали первые немецкие танки — противного горчичного цвета, с крестами на боках. В рокоте моторов, в лязге металла они уверенно, нахально перли вперед — пока танкисты, торчащие в открытых люках, не увидели горящие остатки моста.

Все-таки головной танк подполз к самому берегу. Нет, брода здесь не было. Со зла танки открыли огонь по уходящему броневичку.

Но он успел юркнуть в лесок.

КП Шаповалова разместился в помещениях пионерлагеря. В столовой сейчас шло совещание.

За длинным обеденным столом сидело человек десять. Все молчали, чтоб не мешать Тимофею Петровичу. Он говорил с кем-то по полевому телефону — вернее, не говорил, а слушал.

— Отлично, — сказал Тимофей Петрович и положил трубку. Красным карандашом он закрестил на своей схеме мост.

— С мостом вопрос решен. Кроме того, заминированы оба брода... Конечно, могут появиться немецкие саперы, попробуют навести переправу. Для противодействия им Буслаев выделил достаточные силы, в том числе артиллерию и минометы... Так что в ближайшее время правый фланг огорчений нам не принесет... А какие сведения от Марченко?

— Давление на арьергарды не ослабевает, — доложил Цховребов. — Марченко несет потери, но успешно отражает атаки противника. Поступают донесения о массовом героизме бойцов и младшего комсостава — в борьбе с фашистскими танками

— Отлично, — еще раз сказал Шаповалов. — А вот на левом фланге противник может появиться с часу на час — вот здесь, на шоссе, где начинается лес... Оттуда идет северная группировка на соединение с южной. Наша задача встретить их неожиданным упреждающим ударом. Поэтому все танки и основную часть противотанковых пушек мы поставили в засаду на опушке леса, тщательно их замаскировав.

— Товарищ генерал, — сказал комиссар Данилин. — Там, вероятно, будет нелегко. Разрешите отправиться туда, к танкистам Короткевича.

— Поезжайте, Федор Андреич, — согласился Шаповалов.

Вражеская мотопехота двигалась по шоссе, надвое рассекавшему лес. Впереди шли два танка и бронетранспортер, за ними тягачи с пушками, легковой «опель», а следом — вереница грузовиков, набитых солдатами в похожих на кастрюли касках. Замыкали колонну еще два танка.

...На самой опушке леса был наш НП. Наблюдатель с биноклем устроился, как в гнезде, между ветвями старой осины.

— До чего же нахальные! — крикнул он вниз комиссару Данилину. — Даже охранение не выслали!

— Вас, товарищ генерал, — сказал Сергей и протянул трубку.

— Шаповалов! — отрывисто сказал Тимофей Петрович. Послушал и сообщил Цховребову: — Разведка донесла, что с севера по шоссе движется вражеская мотопехота.

Там, где на схеме были аккуратно обозначены танки и пушки в засаде, Шаповалов нарисовал синюю стрелу, направленную к этим танкам острием.

— Я сяду к вам в КВ, — сказал Данилин капитану-танкисту.

— Тяжело вам будет, товарищ комиссар.

За деревьями притаились замаскированные ветками и масксетями танки, противотанковые орудия. Капитан провел Данилина мимо них и остановился перед своим КВ.

...Голова немецкой колонны уже поравнялась с засадой. Но лес молчал.

Секунда, еще секунда, и еще одна секунда трудной тишины — и вдруг загрохотали пушки; ревя, ломая молодые деревья, выползли на шоссе четыре наших танка.

Развернув свою тяжелую тушу, КВ ударил стальным плечом по ближайшему грузовику, и гитлеровцы посыпались на шоссе, будто грибы из опрокинутого лукошка. А КВ, не остановившись, пошел дальше крушить все, что попадалось на его пути.

Внутри огромного танка, втиснувшись между танкистами, сидел комиссар Данилин.

В командирской панораме и в заднем смотровом окне мелькали обрывки боя. Горящий немецкий танк... Перевернутый «опель» в кювете... Убегающие по шоссе фашисты...

И вдруг тяжелый удар обрушился на КВ. Танк качнулся, и в чадной полутьме Данилин увидел убитого стрелка.

А танк продолжал двигаться вперед, по шоссе. Потом съехал почему-то вправо и остановился в поле, посреди подсолнухов.

Комиссар тронул за плечо водителя, и тут только понял, что водитель тоже мертв. Глаза танкиста были открыты, выражение ярости так и застыло в них. И мертвым водитель не выпускал из рук рычаги управления...

— Вот и отлично, — сказал Шаповалов. — Можно надеяться, что больше нам никто не помешает.

Он закрестил красным карандашом синюю стрелу на своей схеме и начертил три стрелки, пересекающие шоссе.

— Будем выходить здесь.

Если бы «рама» — немецкий самолет-разведчик — пролетела сейчас над шоссе, пилот увидел бы сначала поваленные деревья, горящие фашистские и советские танки, перевернутые, разбитые грузовики, искалеченные противотанковые пушки... Это был левый фланг — там засада Данилина разгромила немецкую колонну.

Южнее было поле, по этому полю, пересекая шоссе, уходили на восток шаповаловские бойцы.

А еще южнее, на правом фланге, дымились, как залитые водой головешки, обугленные остатки моста. За рекой видны были немецкие танки. Они вели дуэль с противотанковыми пушками на нашем берегу. Два танка уже горели дымным пламенем.

...Батальон за батальоном переходили шоссе — узенькую светлую полоску, отделявшую поражение от победы.

Переехала шоссе и «эмка» Шаповалова...

Командующий фронтом разместился в полугородском, полудеревенском доме, где раньше

ше заседало районное начальство. Шаповалов и Цховребов сидели перед его столом. Кроме них в комнате были еще три генерала. Двое сидели на клеенчатом диване, третий — в углу комнаты.

— Товарищ Шаповалов, хочу лично выразить вам благодарность за смелые и успешные действия, — говорил командующий фронтом, потирая ладонью глаза, такие же усталые и набрякшие, как и у Тимофея Петровича. — Вам и полковнику... э-э... Цховребову.

Цховребов сморщился, привстал со стула, но не сказал ничего, снова сел.

— Служим Советскому Союзу, — ответил за обоих Шаповалов.

— Буду о вас докладывать Ставке. Считаю, что вам по плечу более масштабная работа, — продолжал командующий и добавил, уже для всех: — Отойти в полном порядке и с минимальными потерями, разжав клещи окружения — это ведь ничуть не легче, чем наступать. А мы с вами еще будем наступать, товарищ генерал!

Тимофей Петрович стоял на трибуне прямой и строгий. Глядя куда-то вдаль, он слушал, как оратор рассказывает о нем.

— Генерал Шаповалов принимал участие во многих важнейших сражениях Великой Отечественной войны... Он бил гитлеровцев под Москвой и под Сталинградом... За героизм, проявленный в боях на Курской дуге, армия, которой командовал генерал-лейтенант Шаповалов, была удостоена звания Гвардейской...

Пока звучали эти слова, перед мысленным взором Шаповалова мелькали воспоминания о прошедших битвах.

ПРИМЕЧАНИЕ: Здесь мы предлагаем использовать как напоминание об этапах боевого пути Шаповалова кадры военной хроники 1942 — 1943 годов.

— За форсирование Днепра наш земляк, в числе других славных командиров, получил свою первую Золотую Звезду Героя Советского Союза, — продолжал оратор.

И Шаповалов вспомнил...

1943-й...

Между койками, между лежащими прямо на полу матросами ходили легкораненые — кто в белье, кто в линялых пижамах.

Это был полевой госпиталь.

Шаповалов и Павлик разговаривали, отойдя к окну.

— Подполковник сказал, завтра тебя выпишут.

— Жалко. Я бы еще посачковал, — улыбнулся сын и подмигнул, показывая, что шутит.

Накинутый на плечи белый халат Шаповалов придерживал на груди рукой. В просвете блеснуло что-то желтое. Заинтересовавшись, Павлик отвел руку отца и увидел золотую звездочку Героя Советского Союза.

— За Днепр?

Шаповалов кивнул.

— А я и не знал даже. Поздравляю, папка.

— Павлик, у меня к тебе предложение. Только пойми меня правильно... Хочешь, я договорюсь, и тебя переведут ко мне? — Тимофей Петрович торопился, чтоб сын не перебил его.

Павлик опустил глаза в пол.

— Нет, папа. Это неудобно... Я лучше к своим...

— Обожди. Я ведь ничего такого не предлагаю... Получишь батарею, у меня. Какая тебе разница?

— Неудобно, — повторил Павлик. — Скажут, генеральский сынок устроился.

— Куда устроился? На передний край? Просто хочется, чтоб ты был поближе. Чтобы приехать иногда, поглядеть... Ведь столько потерь. У меня от них сердце устало... Павел Максимович... Дядя Костя... И еще один человек, с которым я очень подружился. А вот война развела, и не знаю, когда увижу... Я тебя прошу, Павлик, соглашайся. За всю жизнь я, по-моему, ни разу не ловчил, ничего для себя не выпрашивал. А сейчас вот пошатнулся... Ты меня за это не осуждай, а пойми... И сделай, как я прошу.

Совсем тихо Павлик сказал:

— Нет, папа. Я поеду в свою часть... Да ты не беспокойся, ничего со мной не сделается.

Свою порцию я уже получил, — он поднял забинтованную от кисти до локтя руку. — Так что теперь застрахован... Правда, ничего не случится. Я тебе обещаю...

Оратор поглядел на суровое лицо Шаповалова и сказал, вздохнув:

— В октябре тысяча девятьсот сорок третьего года в боях за Киев погиб единственный сын Тимофея Петровича капитан Павел Шаповалов...

Из толпы Галочка с тревогой смотрела на Шаповалова. А он стоял по-прежнему прямой, слегка только наклонив голову.

— К началу сорок четвертого года генерал Шаповалов получает новое, и почетное и ответственное назначение. Он командует фронтом...

1944-й...

С белого неба бесконечным бесшумным десантом валился на землю снег. Приземлялся и погибал в болотных проталинах, на черных раскисших дорогах — зима в этих краях была мягкая.

Ни одной живой души не было видно в поле, только мертвые изуродованные машины — танки и самоходки с фашистскими крестами, немецкие тягачи на разбитых гусеницах, покореженные пушки...

— Третья военная зима началась для нас очень благоприятно, — рассказывал чей-то голос над снежной равниной. — Былое превосходство противника в самолетах и танках давно ликвидировано. Военная инициатива прочно перешла в наши руки. Мы освободили от фашистов уже две трети захваченной ими советской земли...

Сквозь завесу снежинок, будто через марлю, видны были ряды рваных проволочных заграждений, чернели зигзаги брошенных немцами окопов.

— В ходе летне-осенней кампании тысяча девятьсот сорок третьего года гитлеровцы понесли тяжелейшие потери и давно уже перешли на всех фронтах к стратегической обороне...

А вот мы увидели другие места, другой зимний пейзаж: доты и дзоты на опушке леса — белые, обманчиво миролюбивые, как детские снежные горки... Среди деревьев дымятся железные трубы над землянками и блиндажами. Тот же голос продолжал говорить:

— Недалек уже час, когда вся наша территория будет освобождена от фашистских захватчиков.

Возле одного блиндажа, ничем не отличавшегося от других, стоял часовой в новеньком тулупе, с автоматом через шею. Он охранял вход — идущие вниз ступеньки.

Внутри блиндажа, в просторной, обшитой белым тесом комнате шло совещание. Вокруг стола тесно сидели военные (младше полковника тут не было никого). Все они — молодые и рано поседевшие, кирпично-загорелые и бледные от штабной работы — внимательно слушали командующего фронтом, генерал-полковника Шаповалова.

— Помните, товарищи? — сказал он и обвел глазами присутствующих. — Прошлой зимой в это время у нас за спиной была Волга. А теперь уже и Днепр остался позади. Но, конечно, успокаиваться нам рано. При малейшем шансе на успех противник попытается перейти в контрнаступление. В этом смысле особые основания для беспокойства есть у нашего фронта.

На столе была разостлана карта с нанесенной линией фронта. В одном месте эта линия образовывала треугольный выступ, направленный острием на северо-восток.

Шаповалов обвел выступ тупым концом карандаша.

— Этот клин немцы, конечно же, постараются вогнать поглубже...

На том месте, где вершина клина упиралась в голубую полоску реки, карандаш остановился.

— Вот отсюда, с доминирующего правого берега, они надеются совершить прыжок на наш берег. Кроме того, поскольку этот выступ находится на стыке двух фронтов, противник может наносить удары по нашим флангам, сковывая действия и нашего фронта и соседнего, мешая дальнейшему продвижению.

Помаргивала лампочка над столом, откуда-то сверху, через толстую из бревен и рельсов крышу пробивалось тарахтение движка.

Постукивая сложенными очками о край стола (за три года зрение стало похуже), Тимофей Петрович продолжал:

— Как вы знаете, меня вызывали в Ставку. Ставка Верховного Главнокомандования приняла решение ликвидировать этот немецкий плацдарм, окружить и уничтожить вражескую группировку на выступе силами двух фронтов. Для нашего фронта Ставка определила следующую задачу: нанести удар под основание выступа, — карандаш командующего прочертил решительную красную стрелку, — и развить наступление до соединения с войсками соседнего фронта, которые нанесут встречный удар.

Вторая стрелка вонзилась в основание клина с другой стороны, и наконечники стрел встретились.

— Для успешного проведения операции создается ударная группировка в составе армии Бирюкова, армии Вербицкого, танковой армии Вахрушева, мехкорпуса генерала Ревы, а также артиллерийской дивизии прорыва. Действия группировки будут поддержаны воздушной армией фронта...

Еще звучал над картой голос командующего, а мы увидели тот же выступ, на такой же карте, но только все названия населенных пунктов и рек были написаны по-немецки.

Два немецких генерала сидели над этой картой в небольшом блиндаже. Стены и потолок были обиты линолеумом, лампа с зеленым абажуром освещала карту, термос и две чашки с кофе.

— Понимаете, Ленау, я вернулся из Берлина в очень приличном настроении.

— Чего же не понять. Две недели отдыха.

— Нет, нет... Не шутите. Просто, я увидел войну их глазами. Когда отступаешь, все представляется в черном свете. А в Берлине спокойно оценивают ситуацию... Наша группировка — это заноза. Это клин, вбитый между двумя русскими фронтами, фельдмаршал сказал, что очень скоро мы перейдем к активным действиям.

Его собеседник покачал лысеющей головой.

— Сказать легко. Сделать трудно.

— Фельдмаршал это понимает и надеется на нас! Конечно, русские попытаются вытолкнуть нас отсюда или даже взять в клещи... Но здесь у них сил недостаточно. И резервов они не имеют. А кроме того, может быть, впервые за всю войну русская природа на нашей стороне. Пересеченная местность, леса, непроходимые болота! Наконец, мягкая зима и бездорожье. Все это козыри нашей обороны... — он вздохнул и добавил: — что, впрочем, не дает нам права успокаиваться.

По раскисшей дороге катился «виллис». На заднем сиденьи ехал Шаповалов в кожаном пальто без знаков различия, рядом с водителем — адъютант Сергей в новеньком белом полушубке и белых бурках. Кроме них, в машине было двое автоматчиков.

Дорога петляла по перелеску. Надев очки, Тимофей Петрович делал пометки в своем неизменном блокноте.

...Они ехали по деревне — бывшей деревне, сожженной немцами. Только черные печи торчали из снега, как могильные памятники-обелиски.

Шаповалов глядел на них с привычной печалью. Будто отвечая его мыслям, шофер сказал вдруг:

— А, ничего. Были б кости целы — мясо нарастет...

Он резко крутанул баранку: дорогу им загораживала трехтонка, увязшая в сером месиве из снега и грязи. Вокруг хлопотали солдаты в полушубках: толкали машину, подкладывали под скаты доски.

— Стоп! — сказал Шаповалов и вышел из машины. За ним вылез и Сергей.

— Здравия желаем, товарищ генерал! — солдаты вытянулись по стойке смирно.

— Товарищ генерал! Докладывает гвардии ефрейтор Бабухин! Следую с боеприпасами в район огневых позиций! Но временно застряли! По причине плохой дороги! — лихо отрапортовал старший.

— Вижу, — сказал Шаповалов и подошел поближе. — Здравствуйте, товарищи. Что, не идет? Мало, мало каши ели!.. С питанием у вас как?

Это он уже спросил серьезно.

— Нормально! — загалдели солдаты. Каждому было приятно поговорить с генералом.

— А с почтой? Письма регулярно получаете?

— Которые пишут, те получают, — ответил один из солдат, вроде бы весело, но Шаповалов угадал в его голосе тоскливую нотку и спросил:

— Вам что, не пишут?

— Потерялись, товарищ генерал. Я пишу, а мне ни ответа, ни привета. Может, эвакуировались, а может...

— Попробую вам помочь, — сказал Тимофей Петрович, — Сергей, запиши все данные. Пошлем в Радиоцентр. Пусть объявят вашу полевую почту на весь Союз...

...Возвращаясь к машине, Шаповалов слышал за спиной:

— Коробицын Валентин Петрович, с двенадцатого года. Город Электросталь Московской области...

С родным городом Шаповалова война обошлась так же беспощадно, как с сотнями других городов — взорванные дома, ямы на мостовой, черный пепел в воздухе.

Приглядевшись, Тимофей Петрович сказал:

— Сюда... Да, сюда. В эти ворота.

«Виллис» въехал в знакомый двор и остановился. Выйдя из машины, Тимофей Петрович увидел, что половины дома нет — туда, видимо, угодил тяжелый снаряд или бомба. От левого флигеля остались две стены да груда кирпича, ржавых балок, битого стекла.

А вот флигель, где была квартира Шаповаловых, уцелел. Из родного подвального окна торчала жестяная труба времянки, из трубы шел дымок. Какая-то старушонка в мужском пальто и кирзовых сапогах конопатила тряпками прорезь вокруг трубы (асбестовая обкладка прилегала к фанере неплотно).

— Гражданка! — позвал Тимофей Петрович. Старуха не оборачивалась. Тогда он повторил громче: — Гражданка! Из Шаповаловых кто-нибудь есть?

Закутанная в платок голова повернулась, и маленькое сморщенное личико — смутно знакомое Шаповалову — стало еще морщинистей от улыбки.

— Батюшки! Кого бог принес!.. А я и не слышу. Уши болят. Здравствуйте, Тимофей Петрович! Вы меня не признаете?.. Я Серафим Иванович, зять ваш бывший... — Он выпрастал из-под бабьего платка одно ухо. — Помните? Вы еще меня прогнали от Тонечки.

— Помню! Как же, помню! — обрадовался и немножко смутился Шаповалов. — А Тоня где?

— Тонечки нету. Ее немцы забрали как сестру советского генерала...

— Понятно, — для чего-то сказал Шаповалов. Он стоял, как всегда, развернув плечи и выпрямив спину, — будто перед строем. Только зажмурил глаза от внезапного удара. Из темноты до него доносился суетливый голос Серафима Ивановича:

— Забрали, увезли с собой...

Шаповалов открыл глаза, потер перчаткой шрам на скуле.

— А Галочка?

— Галочка на дворе играла. Я ее к себе увел... А теперь мы решили сюда... Если вы, конечно, не возражаете.

Шаповалову стало неловко.

— Как я могу возражать? Она же все-таки ваша дочь.

— Вот именно, что все-таки. — Серафим Иванович погрустнел. — Она ведь меня дядя Сима зовет... А чтобы папа сказать — это ни-ни-ни...

Он постучал по фанерке, заменявшей оконное стекло, и крикнул:

— Галя! Галочка!

Дверь полуподвала открылась. Вышла тонконогая двенадцатилетняя девочка во взрослой телогрейке, остановилась на пороге и, не здороваясь, уперлась глазами в Шаповалова.

Непонятная сладкая боль проколола ему сердце.

— Здравствуй, Галя... Ты меня помнишь?

— Я вас помню хорошо.

— Галочка, ты можешь говорить мне — ты.

— Спасибо, я знаю. Вы мой дядя.

От машины подошел Сергей, бесцеремонно оглядел девочку и присвистнул.

— Ой, какая худущая! Только фары светят... Товарищ генерал, надо ее подкормить.

— Погоди, Сергей. — Шаповалов надолго задумался, но ничего толкового придумать не смог. Он повернулся к своему бывшему зятю. — Серафим Иванович, может быть, вы с Галей поедете в Москву? У меня сейчас... квартира пустует.

— А где же ваши? Я помню, с вами мальчонка приезжал, такой вежливый... Я ему еще леденцов дал.

— Погиб. Под Киевом.

— Ах-ах-ах! — закудахтал Серафим Иванович. — Какая действительно всенародная трагедия.

— У меня мало времени, — угрюмо сказал Шаповалов. — Когда узнал, что городок наш освободили, бросил все дела и приехал. Теперь пора назад... Так что решайте быстро — поедете в Москву?

— А как вы считаете, немцы к нам не могут вернуться? — осторожно спросил бывший зять.

— Нет. Не могут.

— Тогда не поеду, — решил Серафим Иванович. — Не получится из меня московский житель. Там, говорят, голодно... Тут все же натуральное хозяйство, меня вон на пекарню оформили. Значит, будем с хлебцем.

Про хлебец он сказал вкусно, плотоядно и даже подмигнул Тимофею Петровичу. Генерал помрачнел еще больше:

— Ну, как знаете. А на Галю я вам дам аттестат.

— Мы им прямо сейчас подкинем боеприпасов, — вмешался Сергей. — Я захватил...

Он пошел к машине. Серафим Иванович потрусил за ним.

...Из-под сиденья Сергей извлекал и ставил на снег обмазанные тавотом банки консервов, совал в руки Галиному отцу мешочки с крупой и сахаром.

— Хорошо бы мыльца, — вошел во вкус Серафим Иванович.

— Пожалуйста. Получите мыло.

— Иголок бы тоже хотелось.

— Иголок, папаша, не держим, — насмешливо сказал Сергей.

...Галочка и Шаповалов стояли и глядели друг на друга.

— А когда война кончится, вы меня от него заберете? — спросила вдруг девочка.

— Я тебя обязательно заберу. Будем жить вместе.

— Поклянитесь той рукой, которой вы держите саблю.

Тимофей Петрович чуть улыбнулся.

— Клянусь.

Штаб одной из армий располагался в школе-семилетке. Все парты были сдвинуты к стене класса и громоздились штабелем до потолка.

Начальник штаба Цховребов — теперь он был уже генерал-майор — сидел за своим столом, а напротив него разместились Шаповалов и приехавший с ним молодой щеголеватый полковник. Со стены на них смотрели три кита среднего образования: Менделеев, Дарвин, Лев Толстой.

Полковник говорил, а Цховребов по ходу делал короткие записи.

— По нашим данным немцы сосредоточили на выступе до десяти пехотных, одну танковую дивизию, мотобригаду, семь дивизионов штурмовых орудий. Оборона противника имеет глубину шесть-восемь километров, опирается на плотный автоматно-пулеметный и артиллерийский огонь. Опорные пункты прикрыты минными полями и проволочными заграждениями... Непосредственно на выступе сильных резервов фашисты не имеют, однако южнее выступа, западнее и северо-западнее лесного массива имеется до пяти танковых дивизий, которые в короткий срок могут быть переброшены на выступ, в район наступления наших войск... У меня все.

— Благодарю вас, — сказал Цховребов.

— Вот такая в целом картина, — Шаповалов повернулся к полковнику. — Идите, Алек-

сей Павлович. А я несколько задержусь.

Подождав, пока за полковником закроется дверь, Тимофей Петрович сказал:

— Исмаил Алиевич, с начала войны вы начальник штаба армии. Вас устраивает эта работа?

Цховребов напрягся:

— Я понимаю так, что моя работа не устраивает вас?

— Да нет, — досадливо поморщился Шаповалов. — Просто, я хотел бы взять вас к себе. И поручить в предстоящей операции очень важный участок.

Цховребов улыбнулся, приоткрыв белые кавказские зубы.

— Неожиданный вариант... При наших с вами отношениях.

Тимофей Петрович ответил очень серьезно:

— Я думал об этом. И решил, что такие отношения только на пользу. Вы человек откровенный, заметите ошибку — не побоитесь сказать в глаза... Меня такой помощник устраивает.

— Разрешите, я подумаю, — не сразу ответил Цховребов.

— О чем? О наших отношениях? Кажется, у вас было время подумать. Два года.

— Предложение, конечно, очень привлекательное, — сдержанно сказал Цховребов.

— Тогда считаю, что вы дали согласие... Давайте приступим к делу. В операции, которую нам предстоит провести, главную роль я отвожу танковой армии Вахрушева... Она сейчас сосредоточена в районе лесного массива, вот здесь. — Шаповалов показал на карте. — А удар мы нанесем вот тут, под основание выступа, на сто километров севернее... Казалось бы, дополнительная сложность — надо за короткий срок перебросить в исходный район для наступления целую армию. Но в то же время это дает нам большое преимущество... Армия Вахрушева имеет грозную боевую репутацию. Она участвовала во многих сражениях, и всегда — на направлении главного удара.

— Да, — кивнул Цховребов. — Немцы уже давно усвоили: где танки Вахрушева, там наступление, там главный удар.

— Нам известно, что противник уже засек расположение армии Вахрушева. Если нам удастся перебросить ее к месту прорыва, — продолжал Тимофей Петрович, — так скрытно, что фашисты не узнают, в каком направлении ушли танки — это уже будет полдела. Но если мы с вами сумеем увести армию и создать при этом впечатление, что она никуда не ушла, осталась на месте — вот это будет дело! Это будет то, что нам нужно.

— Значит, расчет ваш таков, — медленно сказал Цховребов. — Немцы, считая, что Вахрушев остался на месте, в районе лесного массива, будут ждать удара именно там...

— И очень ошибутся! — закончил за него Шаповалов. — В районе ложного сосредоточения танковой армии мы оставим десяток танков. Подтянем туда соединения гвардейских армий Федорова и Левчука — с тем, чтобы нанести достаточно убедительный отвлекающий удар... Это я и хочу поручить вам: все вопросы, связанные с переброской танковой армии Вахрушева в исходный район для наступления и с нанесением отвлекающего удара... Прошу вас срочно сдать дела и уже к завтрашнему утру подготовить предложения о мероприятиях по оперативной маскировке и дезинформации противника... Успеете?

Цховребов улыбнулся:

— Успею. Дело в том, что я уже думал о таком варианте и имею кое-какие соображения.

— Я же говорил, что мы сработаемся, — удовлетворенно сказал Шаповалов.

Немецкую сторону и нашу разделяла речушка. Вражеский берег был выше нашего. С него удобно было наблюдать за тем, что делалось у нас.

Двое немцев наблюдателей — в пилотках со спущенными наушниками, в тулупах и маскхалатах сверху — удобно устроились на старой, разлапистой сосне. Высоко над землей была оборудована дощатая площадка: скобы, вогнанные в ствол, лесенкой спускались вниз. В распоряжении наблюдателей имелись стереотруба и легкая рация.

С нашего берега доносилось, вернее, угадывалось приглушенное расстоянием гудение моторов. В стереотрубу немцам видны были далекие перелески и дорога, петляющая между ними. По этой дороге сейчас двигалось самоходное орудие. И в молодом березняке тоже проглядывали между деревьями танки, самоходки, грузовики.

Два других немца — уже знакомые нам генералы — склонились над своей картой в штабном блиндаже.

Южнее основания выступа, на советской стороне, остро отточенный карандаш нарисовал три красных ромбика и обвел их кружком.

— Наблюдатели и авиаразведка еще раз подтвердили: танковая армия Вахрушева, — сказал младший из генералов и отложил карандаш. — Старый знакомый... Интересно, зачем он там торчит? Что ему от нас надо?

Командующий немецкой группировкой пожевал губами.

— Не исключено, что именно там готовится удар.

— Там? — Им гораздо выгодней ударить сюда, под основание выступа. — Ленау показал на карте примерно тот район, где действительно планировалось наступление советских войск. — Ударить с двух сторон, попробовать отрезать нас, окружить.

Командующий с сомнением поднял брови.

— Здесь болота. Здесь очень трудно воевать.

— А там? — Ленау постучал костяшкой пальца по району лесного массива. — Там, на пути у Вахрушева пять наших танковых дивизий.

— Вы недооцениваете Вахрушева. Его армия это великолепная боевая единица... Вы же помните?

— И все-таки тут что-то не так. Может быть, этот господин постоит там, помозолит нам глаза своими танками, а потом уйдет куда-нибудь сюда и тут начнет наступление...

И Ленау провел пальцем от лесного массива вверх, к основанию выступа. Командующий задумался.

— Может быть, очень может быть, хотя уверенности у меня нет. Не будем торопиться с выводами. Будем ждать, копить информацию, и, главное, не спускать глаз с армии Вахрушева. Он будет нашим барометром. Где Вахрушев — там главный удар.

Шаповалов диктовал, а Сергей записывал быстрым отчетливым почерком:

— На участках прорыва рассчитываю иметь плотность артиллерии не менее ста, ста двадцати стволов на километр фронта. Атака пехоты будет поддержана огневым валом. На направлении главного удара путем маневра, массирования сил и средств рассчитываю создать соотношение: по артиллерии четыре к одному, по пехоте три к одному, по танкам три к одному... Записал?.. Тогда дальше... Начинаю переброску танковой армии Вахрушева из лесного массива в исходный район для наступления, в обстановке строгой тайны... в лесном массиве имитирую ложный район сосредоточения. Одновременно с началом основного наступления нанесу отвлекающий удар. Тем самым рассчитываю вытянуть танковые дивизии противника, заставить их ввязаться в бой в районе лесного массива...

Цховребов встал, когда в рабочую комнату вошел Шаповалов.

— К вашим услугам, — весело сказал Тимофей Петрович. — Все дела разогнал... Так какие же у вас предложения по оперативной маскировке и дезинформации противника?

— Первое: движение танков из прежнего района сосредоточения в новый производить отдельными группами и только по ночам.

— Шуму наделают, черти окаянные, — подумал вслух Шаповалов.

— Чтобы не слышно было моторов, обеспечим звукомаскировку. Полеты «кукурузников», громкая радиопропаганда, ночные артналеты,— ответил Цховребов. И продолжал:— Второе: все передвижения заканчиваются до рассвета, танки уходят с маршрута и маскируются в лесах и складках местности.

Слушая, Шаповалов делал быстрые пометки в своем блокноте.

— Третье: запретить работу радиосвязи на марше и в районе нового сосредоточения. Всю связь осуществлять, используя только подвижные средства и личное общение.

— Хорошо, — сказал Тимофей Петрович. — А как будем имитировать район ложного сосредоточения?

— На месте каждого уходящего танка оставлять макет... Из фанеры, из брезента... При макетах сохранить и усилить зенитную оборону. Население окрестных деревень эвакуировать, на всех дорогах, ведущих в район ложного сосредоточения, соорудить шлагбаумы и выставить посты. Кроме того, радиостанции из этого района будут регулярно подавать в эфир сигналы... Пускай немцы расшифровывают.

— Полевых кухонь побольше, — подсказал Шаповалов. — Чтобы дымили вовсю. И подогнать трактора со снятыми глушителями. Будут хотя бы реветь, как танки.

С темного ночного неба доносилось неторопливое стрекотание самолетных моторов. Низко над рекой, будто ночные жуки, летели маленькие «У-2».

Где-то надрывалась в темноте радиовещательная установка: ругала по-немецки Гитлера и его приспешников.

Под этот шум танки Вахрушева уходили из березняка. Пофыркивая моторами, полязгивая гусеницами, они тихонько сползали в лощину. А под деревьями оставались стоять их фанерные двойники.

...Танки ползли гуськом по дну оврага...

...Другие шли узкой лесной просекой.

На КП фронта, в рабочей комнате, беседовали Тимофей Петрович, командующий армией Бирюков, работник политуправления Анищенко и член Военного совета — его мы уже видели рядом с Шаповаловым на первом совещании. Сейчас он говорил:

— Три года наш солдат сражается геройски. Три года, и все геройски — это ведь трудно! А надо. До самой победы!.. Сейчас нам предстоит операция в тяжелейших условиях — непогода, распутица... Люди устали... Но скрывать от них трудность предстоящих боев мы не имеем права. Значит, надо обеспечить наступательный порыв, высокую боеспособность путем каждодневной и продуманной партийно-политической работы.

— Разрешите, товарищ член Военного совета? — сказал Анищенко. — В новом пополнении очень много солдат с освобожденной территории. Мы проводим в частях беседы с их участием. Чтоб рассказывали о злодействе фашистов, об издевательствах как очевидцы... Очень страшные рассказы, товарищи.

А Шаповалов сказал:

— Кому положены награды за прошлые подвиги — вручим перед боем. Для поднятия настроения.

— Обязательно. — Член Военного совета поглядел на часы. — О!.. Меня Пинчук ждет. Всего доброго.

Он направился к двери.

— У меня один частный вопрос, — повернулся к Шаповалову Бирюков. — Вот будем гатить болота, мостить проходы для танков и артиллерии... Прошу подкинуть мне саперов.

Дверь приоткрылась.

— Товарищ генерал! — жалобно доложил Сергей. — Тут к вам один капитан просится, прямо-таки прет, как танк.

— Занят, — отрезал Шаповалов.

— Да он говорит, вы его обязательно примете. Говорит, лично хорошо знаком.

— Ну, впусти, — удивленно разрешил Тимофей Петрович и закончил разговор с Бирюковым: — Дам тебе саперов, дам...

Четко печатая шаг, в комнату вошел маленький капитан в ушанке немного набекрень и сапогах гармошкой.

— Здравия желаю, товарищ генерал! — сказал он и улыбнулся. — Не узнаете? Я Гайдабура... Слава.

— Вот теперь узнал, — глухо сказал Шаповалов. — Здравствуй, Слава.

Он вышел из-за стола, пожал капитану руку.

— Тимофей Петрович, я еду на РМЗ получать орудие. В ваши края завернул буквально на десять минут... Тимофей Петрович, в сорок первом вы были вместе с папой. Мне тогда

написал его заместитель Цховребов... Ну, что погиб, как герой... Но мне хочется подробнее...

Голос у него по-детски дрогнул. Прикусив белыми зубами губу, Цховребов переводил встревоженные глаза с Гайдабуры на Шаповалова. Начальник политотдела и Бирюков встали и тихонько вышли, не желая мешать этому печальному разговору.

Тимофей Петрович долго молчал, потом ответил:

— Видишь ли, Слава... В последние дни жизни твоего отца, мы с ним были... в тяжелейшем конфликте. И ты должен знать, что я, может быть, в какой-то мере ответствен за его гибель... Вот сидит генерал Цховребов — тот самый, который тебе писал. Он тебе все расскажет...

Цховребов и Слава обменялись рукопожатием. А Шаповалов пошел к двери.

— Я буду у себя. Если захочешь — зайди.

Тимофей Петрович сидел на койке у себя в блиндаже. В руках у него был почтовый конверт с адресом, отпечатанным на машинке: «Генерал-полковнику Шаповалову Т. П. (лично)».

Сверху с бревенчатого потолка падали на бумагу тяжелые мутные капли — сырость добралась и сюда. Шаповалов распечатал письмо.

«На ваш последний запрос сообщаем, что самые тщательные поиски не дали результата. Новых сведений о местонахождении и судьбе гр-ки Тимоновой Альбины Васильевны в Штаб партизанского движения не поступало...»

В дверь коротко постучали. Тимофей Петрович снял очки, положил на тумбочку.

Адъютант пропустил в комнату Славу Гайдабуру.

— Разрешите ехать, товарищ генерал?

Это «товарищ генерал» заставило Шаповалова опустить голову.

— Поезжай, — с усилем сказал он. — Счастливо тебе, Слава.

Гайдабура пошел к двери, но у самого порога остановился.

— Тимофей Петрович... Он мне рассказал, как все было... Как на самом деле было, — подчеркнул Слава. — Но он говорит, что вы были правы. Он считает, другого выхода не было.

— Вот он как считает, — грустно усмехнулся Шаповалов. — А ведь хотел рапорт на меня подать, чтоб я понес наказание... Странное дело — у меня все наоборот. Тогда я считал, что абсолютно прав. А теперь, как вспомню... Я, Слава, каждый день это вспоминаю... И все сильней мне кажется, что был выход, был!

— Неужели был? — с испугом спросил Гайдабура.

— Наверное, был. Только я его не нашел... И вообще никогда я не умел найти самый правильный выход — такой, чтобы никого не поранить...

Наступило молчание. Через толщу наката было слышно, как бухают где-то вдалеке исполинские кувалды. Это работала артиллерия.

— До свидания, Тимофей Петрович, — сказал наконец Гайдабура. Он повернулся и вышел из землянки.

Немецкий самолет-разведчик кружил над лесным массивом. Наблюдателю с высоты видны были силуэты танков в березняке, дымок над полевыми кухнями, солдаты в комбинезонах, перебегающие от танка к танку.

В просторном блиндаже Шаповалов проводил очередное совещание.

(Совещание, посвященное подготовке наступательной операции такого масштаба — дело серьезное и длительное, хоть время каждого выступающего жестко ограничено. Кинозрителю трудно, да и незачем вникать во все детали. Поэтому мы не станем показывать совещание в его последовательности. В стремительном монтаже перед нами пройдут, сменяя друг друга, лица выступающих — взволнованные и спокойные, озабоченные и полные рабочего азарта. Услышим мы, конечно, не все, что они говорят, а по одной-две

фразы из каждого выступления. Всего внимательней мы будем следить за лицом командующего фронтом.)

Тимофей Петрович слушал, никого не перебивая, но по лицу видно было, радует его или тревожит то, что он слышит.

Генерал-майор артиллерии. ...Артиллерийская подготовка атаки планируется продолжительностью пятьдесят минут...

Полковник. ...Армия Бирюкова. Плотность на один километр участка прорыва по пехоте пять и одна десятая, по артиллерии сто шестнадцать орудий и минометов...

Генерал-лейтенант авиации. ...В течение первого дня авиация должна обеспечить общевойсковым армиям прорыв обороны противника на всю глубину. Планируется произвести семьсот самолетовылетов.

Инженер-полковник. ...На километр участка прорыва приходится шесть рот инженерных войск. Отрыты окопы полного профиля, блиндажи, аппарели для танков. Проделаны проходы в минных полях противника...

Генерал-майор. ...Напряженное положение с боеприпасами. Особенно ощутима нехватка стодвадцатидвухмиллиметровых гаубичных снарядов и стодвадцатимиллиметровых мин...

— Да, с боеприпасами худо, — сказал Шаповалов. — Продумаем такой вариант: сократить до минимума артподготовку... Это могла бы нам компенсировать авиация, но погода, погода...

Тимофей Петрович задумался. Все молчали, ожидая. Наконец командующий повернулся к генерал-лейтенанту танковых войск.

— Федор Николаевич, давайте для усиления мощности удара бросим ваши танки в прорыв вместе с пехотой... Инженерная оборона противника на вашем участке слабовата. Воспользуемся этим обстоятельством... Подготовьте свои предложения...

Тимофей Петрович с Цховребовым в сопровождении двух автоматчиков ехали на «виллисе» по раскисшей фронтовой дороге.

— Отвлекающий удар начнется в шесть часов, — говорил Цховребов. — Следовательно, я должен вылететь в район лесного массива не позднее, чем через час.

— Счастливо вам, — сказал Шаповалов.

— Кроме всего прочего, мы позаботились, чтобы к немцам в руки попали документы дезинформирующего характера: ложные приказы по танковой армии, сведения о количестве машин...

— А как с дымовой завесой?

— Все готово. Дымопуск начнется за полчаса до начала отвлекающего удара.

Серым туманом поднимался над речушкой дым. Дым клубился десятками смерчей, и смерчи эти сливались в сплошную стену.

Ветер сносил дым на фашистский берег. Кашляя, немец наблюдатель кричал что-то в микрофон своей рации. Из густого, как молочный кисель, тумана доносился устрашающий рев танковых моторов.

В немецком блиндаже собрались генералы, полковники, майоры — штаб фашистской группировки.

Рука Ленау нанесла на карту, южнее основания выступа, красную стрелку — от ромбиков в лесном массиве, обозначающих Вахрушева, к немецкому берегу.

— Итак, началось, — нарушил молчание командующий. — По данным разведки в наступление перешли две русских армии... А за спиной у них танки Вахрушева.

В комнате связи на своем КП Шаповалов разговаривал по телефону — вернее, не разговаривал, а слушал.

— Хорошо, — сказал он наконец. — Желаю успеха, Исмаил Алиевич.

Он перешел в соседнее помещение, где было людно, но тихо.

— В районе отвлекающего удара все идет нормально. Цховребов со своими фанерными танками наступает, немцы активно обороняются.

Тимофей Петрович поглядел на часы, и каждый из присутствующих машинально глянул на свои.

— А сейчас заговорит направление главного удара.

На его слова эхом отозвались за окнами орудийные залпы, далекие, но грозные.

Рвался огонь из орудийных глоток. Залпы сливались в сплошной, оглушительный грохот...

В предрассветной мгле среди деревьев выстроились лыжники. Перед ними стоял заместитель командира по политчасти Лукин.

— Товарищи солдаты! — крикнул он, перекрывая грохот артподготовки. — Через несколько минут мы будем в бою! Вот когда ваша подготовка, все, чему вы научились, поможет вам обрушить свою ненависть на врага!.. Я уверен, нету среди вас ни одного, кто мог бы дрогнуть, отступить. За нашу Родину! Вперед!

Лыжники с автоматами на груди рванулись вперед, по присыпанному снегом болоту... Здесь, в лесу, снег еще держался...

...Бежали, пригибаясь, пехотинцы, кричали еле слышное в орудийном громе «ура!»...

...Саперы, обляпанные грязью с ног до головы, подтаскивали бревна, сооружали гати...

...Пехотинцы помогали артиллеристам — толкали буксирующие грузовики, нахлестывали лошадей, на руках тащили сорокапяти-миллиметровые пушки..

...Могучие тягачи, зарываясь гусеницами в рыжий снег, тянули вперед орудия...

Генерал Ленау вычерчивал на карте новую линию фронта: в том месте, где Шаповалов начал наступление, слева у основания выступа появился клинышек, врезавшийся в немецкую оборону.

— Здесь они уже шесть часов ведут наступление значительными силами, — докладывал седоусый подполковник, видимо, начальник оперативного отдела. — Потеснили Шмитгофа и Энгельгарта, в ряде мест прорвали нашу оборону.

— Где же главный удар? Здесь или там? Вот в чем вопрос, — сказал командующий. — Думаю, что там. Здесь отвлекающий.

— Для отвлекающего не слишком ли большой масштаб? — осторожно заметил Ленау.

— Э, нет. Не согласен. В районе лесного массива не меньше. Причем армия Вахрушева до сих пор бездействует. А она еще должна сказать свое слово... Короче говоря, Шмитгофу и Энгельгарту я танков из резерва не дам. Пускай справляются сами.

Такой же клин, вбитый в немецкие позиции, был обозначен на карте Шаповалова.

— Пока что результаты ободряющие, — сказал Тимофей Петрович штабистам. — Танковые дивизии они в бой не вводят, осторожничают. Видимо, ждут, что будет делать Вахрушев. — Он хмуро улыбнулся. — Если они еще сутки будут раздумывать — плохо их дело!..

Уже смеркалось.

По свеженастланным гатям шли болотом танки и самоходки, переваливаясь по-утиному с боку на бок, и ржавая болотная жижа прыскала из-под снега...

Армия катилась вперед, преследуя отступающего противника.

...Из развороченного блиндажа наши автоматчики вывели двух немцев — полковника и капитана. Сейчас же нашелся какой-то знаток немецкого языка, курносый лейтенант.

— Чего... Чего он сказал? — заинтересовались автоматчики.

— Чего он хорошего скажет... фашист! — неохотно ответил лейтенант. — Говорит, вы можете выиграть сто сражений, а войну все равно выиграем мы...

— Ленау, прошу вас на минуту, — сказал командующий немецкой группировкой.

Они удалились в крохотную клетушку, отделенную от главного помещения переборкой. Здесь был кабинет и спальня командующего.

— А теперь что вы думаете, Ленау?

— По-прежнему не знаю, что думать. Откуда здесь, у основания выступа, русские танки?.. Что-то их слишком много...

— Не может быть их много! — Командую-

щий нервничал, и от этого говорил излишне громко и отчетливо. — Отступающий — даже если это честный немец — всегда преувеличивает силы противника! У русских только одна танковая армия — Вахрушева! А она, как мы знаем, на прежнем месте...

— Да, но там она бездействует... Уже второй день, — осторожно возразил Ленау.

— Потому что нас хотят перехитрить! Потому что они только и ждут, пока мы перебросим все свои танки сюда, на выступ!.. Вот тогда-то Вахрушев и ударит!

...Выйдя к штабным, командующий сказал звучным и уверенным голосом:

— Господа мои, ситуация ясна. Шаповалов нанес отвлекающий удар у основания выступа, пугая нас возможностью окружения. Разумно и психологически правильно... Но основное наступление они ведут южнее, в районе лесного массива. — Он показал костлявым пальцем на карте. — Поэтому танковых дивизий мы сюда просить не будем. Там они нужней!

. . .

Было утро.

«Виллис» Шаповалова катился, подпрыгивая на бревнах гати. Тимофей Петрович сидел рядом с шофером, а на заднем сиденьи — двое автоматчиков.

Вокруг чернели обгорелые деревья, болотная жижа уже затягивала свежие воронки. Бой шел далеко впереди, но разрывы бомб и снарядов были отчетливо слышны и здесь.

Машина шла вдоль колонны пехотинцев. Шаповалов открыл дверцу, а водитель притормозил.

— Как настроение, товарищи гвардейцы?

— Порядок, товарищ генерал!.. Жмем!.. Стараемся!.. — отвечали те, кто был поближе к машине. А один, немолодой, пожаловался:

— Дороги плохие, товарищ генерал...

— Это только до Берлина, — серьезно ответил Шаповалов. — А обратно будет очень хорошая дорога.

Чавкая гусеницами в снегу, поравнялся с «виллисом» бронетранспортер.

На землю соскочил Сергей, побежал к Шаповалову.

— Наша взяла, Тимофей Петрович! Егоров доносит: корпуса Шмитгофа и Энгельгарта смяты и рассеяны, Бирюков с Вахрушевым продолжают развивать успех... Соседний фронт начал встречное наступление, а немцы все еще держат свои танковые дивизии в районе лесного массива... Значит все-таки поверили, попались!

— Да. Наша взяла. — Шаповалов вытер пот со лба. — Теперь уже можно сказать — наша взяла!..

Безмолвно взлетели в небо две ракеты, разошлись в разные стороны яркими светлячками.

Разбрасывая гусеницами снег, шли в атаку советские танки. На танках гроздьями лепились десантники. А следом, сколько видел глаз, бежали бесконечными цепями пехотинцы.

Обгоняя пехоту и танки, несли на врага «Миги» и бронированные «Илы», вселяя своим свирепым рокотом бодрость, уверенность в том, что бой окончится победой.

Из рощицы, где прятался дивизион «катюш», вырывались со свистом полосы беспощадного огня и веером развернулись над горизонтом...

...Опять, в который раз, грохнули орудия. Но теперь это был залп салюта — один из тех залпов, которые в последние годы войны расцвечивали радостью побед небо над Москвой.

Ударили ввысь зеленые, розовые и синие фонтаны — а потом огни ракет растаяли, как разноцветные снежинки.

И снова мы увидели бронзовый бюст дважды Героя, услышали оратора на трибуне:

— Полководческий талант Тимофея Петровича Шаповалова особенно ярко раскрылся в последнем, победном периоде войны...

Тимофей Петрович слушал, лицо его было торжественным и задумчивым, а в памяти возникали, быстро сменяя друг друга, картины последних победоносных сражений.

— Будучи депутатом Верховного Совета, товарищ Шаповалов никогда не забывал свой родной город, энергично помогал нам...

Тут оратор повернулся к Шаповалову.

— И мы, дорогой Тимофей Петрович, тоже не забываем тебя, гордимся и желаем тебе счастья и дальнейших успехов от всей души, от всего сердца!

Дождавшись своего часа, Серафим Иванович грохнул в тарелки, оркестр заиграл кавалерийский марш...

Молодой Шаповалов — веселый, белозубый, в буденовке и кожаной куртке, перекрещенный портупеей, снова скакал на коне.

Кругом был луг, просторный, как степь. Над землей стояло тихое-тихое гудение — от полета жуков и пчел, от стрекотания кузнечиков и просто от того, что нагретый воздух поднимался вверх к солнцу.

Конь летел по зеленому простору, а всадник отдавался этому полету...

Вот к нему подъехал бывший его вестовой — тоже в буденовке, в гимнастерке с «разговорами»... Вот подскакал Гайдабура — молодой, кубанка с малиновым верхом сдвинута набекрень, горят пламенем малиновые галифе. Они поехали рядом, опять вместе, опять друзья... И еще конники появились. Скакали за Шаповаловым красные мадьяры — все черноусые, все черноглазые, в алых шапочках пирожком. И смешной долговязый боец Корольков — тот, который и под пыткой ничего не сказал семеновцам... И сын Павлик тоже скакал рядом с отцом на боевом коне...

В стороне, на пригорке, стояли три конных музыканта. Это был оркестр гайдабуровского полка — труба, рожок и гармонь. Они играли старый кавалерийский сигнал «в поход».

Всадники-други, в поход собирайтесь!
Звуки трубы нас ко славе зовут!

По этому сигналу сзади, от темно-синей гребенки леса, двинулись за Шаповаловым конники в буденовках, в кубанках, в фуражках — былые спутники его походов, беззаветные бойцы всех войн, в которых воевал генерал Шаповалов.

Не храпели кони, не цокали копыта, не звенели шашки и стремена всадников. Шаповалов скакал в их неслышном ряду — и на лице его были гордость, грусть, покой.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Дела сердечные», 9 ч.
Авторы сценария В. Кунин, С. Ласкин. Режиссер-постановщик А. Ибрагимов. Главный оператор М. Пилихина. Главный художник Г. Мясников. Композитор А. Меликов. Звукооператор С. Литвинов.
В главных ролях: А. Шуранова, Е. Маркова, А. Папанов, Г. Тараторкин, П. Винник, Н. Жвачкина, Е. Красавцев, Л. Драновская, И. Кондратьева, Ю. Куликов, Н. Маркина, П. Меркурьев, А. Преснецов, В. Смирнов, Д. Масанов, Г. Морозов, В. Отиско, Ю. Райский, Е. Тяпкина, В. Якубовский.

«Исполнение желаний» (по одноименному роману В. Каверина), 10 ч.
Автор сценария В. Каверин. Режиссер-постановщик С. Дружинина. Операторы-постановщики А. Мукасей, Б. Сутоцкий. Главный художник А. Борисов. Композитор М. Кажлаев. Звукооператоры В. Лагутина, А. Павлов.
В главных ролях: Е. Лебедев, И. Смоктуновский, Н. Еременко, Н. Бондарчук, Л. Лужина, Е. Жариков, Г. Кольчицкий, Е. Максимова, Ю. Назаров, В. Носик Б. Руднев, Н. Сушкевич, Е. Тетерин.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Истоки» (по роману Г. Коновалова), 1-я серия — «Братья» — 8 ч.; 2-я серия — «Сыновья» — 7 ч.
Авторы сценария Г. Колтунов, Н. Рожков. Режиссер-постановщик И. Лукинский. Главный оператор В. Корнильев. Главный художник С. Веледницкий. Композитор А. Лепин. Звукооператор А. Избуцкий.
В главных ролях: И. Лапиков, В. Стржельчик, Г. Епифанцев, А. Климова, Н. Олялин, Г. Сайфуллин, Г. Чулков, В. Шлыков, Л. Белоконь, Л. Плесневич, Л. Новоселова, В. Хохряков, А. Покровская, С. Гальцев, Р. Чхиквадзе, Л. Мышева, Е. Киндинов, Г. Хеннеберг, А. Вокач, К. Бамберг.

Киностудия «Ленфильм»

«Здесь наш дом», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Автор сценария И. Дворецкий. Режиссер-постановщик В. Соколов. Главный оператор В. Чумак. Главный художник В. Волин. Композитор А. Петров. Звукооператор Г. Голубева.
В главных ролях: В. Заманский, П. Вельяминов, В. Меркурьев, В. Санаев, О. Жаков, А. Борисов, А. Джигарханян, И. Мирошниченко, А. Адашевский, А. Алексахина, Н. Зорина, Б. Коковкин, С. Карпинская, М. Никельберг.

«Практикант», 2 ч.
Автор сценария Т. Калецкая. Режиссер-постановщик С. Данилин. Главный оператор В. Миронов. Главный художник И. Иванов. Композитор Н. Мартынов. Звукооператор Е. Нестеров.
В главных ролях: Е. Шестерков, В. Корзун, И. Симаков, А. Смоленский, Н. Горлова.

Одесская киностудия

«До последней минуты», 10 ч.
Автор сценария В. Беляев. Режиссер-постановщик В. Исаков. Главный оператор А. Осипов. Главный художник Ю. Богатыренко. Композиторы А. Билаш, В. Кладницкий. Звукооператор А. Нетребенко.
В главных ролях: В. Дворжецкий, В. Заклунная, В. Щербаков, С. Курилов, Н. Слезка, З. Дехтярева, Т. Ткач, А. Хвыля, Л. Никоноренко, С. Смеян, В. Симчич, А. Горбатов, Ю. Звольский, Б. Козак, В. Куксин, В. Музыка.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Большой трамплин», 8 ч.
Автор сценария Л. Брасславский. Режиссер-постановщик Л. Мартынюк. Главный оператор Д. Зайцев. Главный художник В. Чернышев. Композитор Ш. Каллош. Звукооператор Ю. Сбоев.
В главных ролях: Саша и Андрюша Будыхо, Э. Виторган, Л. Леонова, В. Булыгина, А. Козлов, В. Карабанов, С. Крылов, Г. Рогачева, П. Кармунин.

Зарубежные фильмы

«Мужчины без работы», 7 ч.
Производство Студии художественных фильмов в Софии (Болгария).
Автор сценария Николай Никифоров. Режиссер Иван Терзиев. Оператор Румен Георгиев. Художник Недо Недев. Композитор Эмил Павлов.
В ролях: Стефан Пейчев, Катя Паскалева, Меглена Попова, Антон Карастоянов. Стефанос Гулямджис, Валентин Гаджокоев, Георгий Бахчеванов.

«Девушка-цветочница», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 6 ч.
Производство творческого объединения «Пэктусан» (КНДР). Режиссеры Пак Хак, Цой Ик Гю. Операторы Пак Бон Су, Ли Хи Сон. Художники Ли До Ик, Ли Бен Сам. Композитор Сон Дон Чун.
В ролях: Хон Ен Хи, Пак Хва Сон, Ким Рен Рин, Рю Ху Нам, Нам Кум Рен, Цой Ге Сик, Ко Сон Ам, Ким Дык Сон.

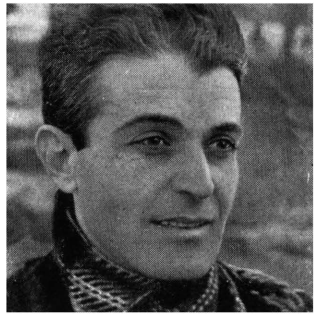
«Анатомия любви», 9 ч.
Производство творческого коллектива «Панорама» (Польша). Автор сценария Иренеуш Иредыньский. Режиссер Роман Залуский. Оператор Януш Павловский. Художники Здзислав Келановский, Збигнев Загорский, Альберт Кухня, Катажина Ходорович. Композитор Алина Пеховска.
В ролях: Барбара Брыльска, Ян Новицкий, Богдана Майда, Мечислав Лоза, Станислав Вышиньский, Барбара Карска, Тереза Вышиньска, Хелена Реклевска, Александр Севрюк.

Поправка

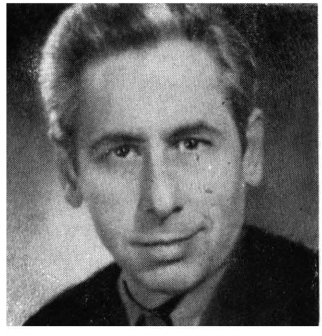
В части тиража 12 номера журнала за прошлый год по вине типографии была допущена опечатка. На вклейке «Актеры МХАТа в кино» подпись под фотографией актера В. Невинного следует читать: «В. Невинный — Зайцев. «Испытательный срок», 1960».

Советские фильмы — лауреаты международных фестивалей 1973-го года

На II Международном кинофестивале в Тегеране (Иран) актрисе Татьяне Дорониной присужден специальный Приз жюри — за лучшее исполнение женской роли (фильм «Мачеха»).

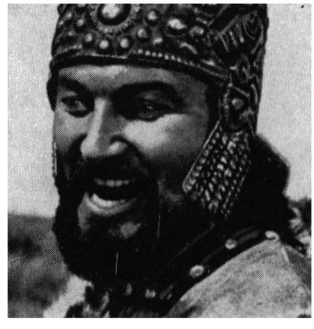


На XXVI Международном кинофестивале в Локарно (Швейцария) фильм «Ищу человека» (режиссер М. Богин) получил Почетный диплом жюри — «за претворение темы гуманизма в киноискусстве»; жюри отметило актерскую работу Лии Ахеджаковой в этом фильме.



На XI Международном кинофестивале фильмов для детей в Хихоне (Испания) картине «Чудак из 5-го «Б» (режиссер И. Фрэз, автор сценария М. Львовский) присуждены: Приз жюри, Премия ассоциации кинодраматургов, Приз жюри Итальянского центра фильмов для детей и юношества, Приз детского жюри «Золотой лучник».

На Международном кинофестивале в Панаме актрисе Наталье Бондарчук присужден Приз — за лучшее исполнение женской роли (фильм «Солярис»). Приз за лучшее исполнение мужской роли присужден актеру Бимбулату Ватаеву (фильм «Сказание о Рустаме»).



3 1974

Заметки В. Доневой (Болгария), П. Золнаи (Венгрия), Х. Зеемана (ГДР), Е. Кавалеровича (Польша), М. Дрэгана (Румыния), О. Вавры (Чехословакия), В. Мимицы (Югославия) о проблемах развития социалистического киноискусства;

рецензии Н. Савицкого, Конст. Славина, Л. Аннинского, Г. Прожико на фильмы «Дела сердечные», «Воспоминания о мужестве», «Хроника ереванских дней», телевизионные документальные ленты Д. Лунькова и другие рецензии;

статья К. Долгова «Кризис буржуазного философско-эстетического сознания и кинематограф»;

статьей И. Вайсфельда редакция открывает новый раздел «Кино и школа» об опыте и проблемах изучения кино в школе;

мемуары Е. Габриловича;

творческий дневник кинодокументалиста Г. Франка;

заметки Р. Юренева о Неделе итальянского кино в Венеции;

рецензии А. Липкова, А. Чернышева и В. Пронина на известные читателям фильмы «Противник» (Индия) и «Вы не все сказали, Ферран» (Франция);

и другие материалы.

Индекс 70402